UN SISTEM AL ARTELOR FRUMOASE

ALAIN

EDITURA
MERIDIANE

Un sistem al artelor

Coperta : **VALENTINA BOROȘ**

ALAIN
Système des beaux-arts

ALAIN

UN SISTEM AL ARTELOR FRUMOASE

Traducere de ALEXANDRU BACIU

Cuvînt înainte de Ion PASCADI

EDITURA MERIDIANE
București, 1969

Redactor: NINA STĂNCULESCU ZAMFIRESCU
Tehnoredactor: CONSTANȚA BRANCIU

Dat la cules 05.03.1968. Bun de tipar 19.03.1969. Apărut 1969. Tiraj 4100 + 140 ex. broșate. Hîrtie tipar inalt tip A de 63 g/m². Ft 16/540×840. Coli ed. 15,96. Coli de tipar 17,5. A. nr. 131. C.Z. pentru bibliotecile mari 701. C.Z. pentru bibliotecile mici 701.



Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România.
Comanda nr. 1973.

CUVÎNT ÎNAINTE

Traducerea în limba română a sistemului artelor frumoase, una dintre lucrările cele mai importante ale profesorului de la Rouen și Paris, Emile Chartier-Alain (1868—1951), echivalează nu numai cu un respectuos omagiu adus filozofului raționalist francez, dar și cu un veritabil act de cultură de neîndoielnică actualitate. Afirmația aceasta poate să surprindă întrucît activitatea eseistului care a străbătut cu ușurință domenii atît de diverse cum sînt politica, filozofia, estetica, morala, istoria literară s-a desfășurat cu precumpănire în primul sfert al acestui secol, iar influența lui remarcabilă între cele două războaie mondiale pare să fi trecut din pulsația vie a vieții spirituale în paginile prestigioase dar moarte ale dicționarelor și lexicoanelor.

Admirația foștilor săi elevi de la Collège de France — unii dintre ei bucurîndu-se astăzi de o glorie și prețuire mult mai largă decît dascălul lor, cum este cazul lui Proust și Mauriac — nu este însă numai rezultatul unui entuziasm de moment, deoarece o aplecare mai atentă asupra operei sale îi va descoperi cu ușurință virtuțile fundamentale: umanismul de factură carteziană îmbinat cu o excepțională capacitate de percepție a realității sensibile, concrete.

Fără îndoială străduința de a îmbrățișa domenii atît de diverse era destul de puțin obișnuită într-un moment în care specializarea și parcelarea domeniului spiritului devenea din ce în ce mai evidentă, și cu atît mai mult ea apare exagerat de ambițioasă astăzi cînd acest proces a avansat sensibil. Nu puțini, aflînd că printre lucrările eseistului se află Propos sur le bonheur, Propos d'économique, Esquisses de l'homme,

Préliminaires à l'Esthétique, Eléments de philosophie, La visite au musicien, Commentaires des „Charmes" de Paul Valéry, Avec Balzac, Propos sur la réligion, Politique, Philosophie I et II, Entretiens chez le sculpteur, Préliminaires à la mythologie, Scènes de comédie *și nenumărate alte volume cuprinzînd articole, reflecții, însemnări, se vor grăbi să-l bănuiască de diletantism și în cel mai bun caz îi vor acorda statutul de „renascentist întîrziat" într-un secol care nu mai permite integralismul și amestecul domeniilor.*

Nu vrem să afirmăm că lucrările citate sînt de valoare egală sau că ele au însemnat — în domeniile limitate în care se înscriu tematic — contribuții hotărîtoare, răspunsuri definitive, puncte de reper. Un anumit eclectism — de o ținută intelectuală remarcabilă însă — ca și o doză de superficialitate se fac într-adevăr simțite, mai ales astăzi cînd cercetările speciale au cîștigat enorm în rigoare și profunzime, dar nu putem să nu admirăm această încercare impresionantă de a reface într-un tot unitar cultura atît de măcinată de specializare și amenințată de îngustime. Trebuie să observăm apoi că cel care s-a aventurat cu atîta îndrăzneală în vasta lume a spiritului poseda un simț al nuanțelor unit cu o bogăție a informației aproape de neconceput în zilele noastre și că lucrul acesta i-a permis nu numai să iasă de sub acuza diletantismului dar să și emită păreri și puncte de vedere dintre cele mai prețioase.

În fond încercarea de refacere a omului integral nu este altceva decît o replică plină de vigoare la adresa dihotomiilor excesiv de tranșante între valori propuse de viața modernă și chiar dacă o întoarcere înapoi nu este de dorit și nici nu este posibilă, perspectiva unei viitoare sinteze a valențelor spiritului nu este de loc utopică. Convingerile progresiste și pacifiste care l-au situat pe filozoful francez de-a lungul întregii sale vieți în aripa de stînga a intelectualității țării sale au fost astfel strălucit servite de opera sa, chiar dacă prin unele dintre aspectele sale ea rămîne astăzi depășită de timp.

În ceea ce privește lucrările sale de estetică uimește în primul rînd acuitatea observațiilor concrete, finețea disocierilor și plasticitatea expunerii unite cu o forță speculativă neobișnuită. Am spune că speculația teoretică recapătă sub pana lui Alain prestigiul care o impusese în operele unor mari gînditori ca Platon, Kant sau Hegel, fără ca ea să se piardă însă în rigori de sistem sau în canoane seci și lipsite de viață.

Fuziunea dintre concret și abstract, afectiv și rațional este realizată cu o rară eleganță, într-o construcție sobră, dar nu rigidă, și cu un stil a cărui principală calitate o reprezintă adecvarea la obiect. Dacă nu poate fi recomandată ca model pentru o cercetare actuală, opera lui Alain rămîne nu mai puțin un îndemn convingător de a renunța la apriorismul deductiv sau la sterila construcție a sistemelor, independent de structura reală a obiectului cercetat. Este cred de prisos să adăugăm că nu-i putem reproșa esteticianului francez de a se fi sprijinit doar pe experiența artistică a perioadei care-i era cunoscută, ceea ce va face — inevitabil — ca unele afirmații ale sale să nu poată fi aplicate artei moderne.

★

Un sistem al artelor frumoase *pe care-l prezentăm cititorului român este orice altceva decît se înțelege în mod curent printr-un sistem. E drept, lucrarea este împărțită după o manieră tradițională în zece cărți (Despre imaginația creatoare, Despre dans și podoabă, Despre poezie și elocință, Despre muzică, Despre teatru, Despre arhitectură, Despre sculptură, Despre pictură, Despre desen, Despre proză), expunerea urmînd o logică interioară stringentă și ambiționînd spre o cuprindere exhaustivă, dar toate acestea rămîn pînă la urmă totuși numai o modalitate de organizare a unui imens material.*

Născute sub formă de eseuri aproape independente, reunite în volum prima dată în 1920, foarte puțin completate prin note în 1926, cugetările lui Alain despre artă sînt dintre cele mai prețioase, poate tocmai pentru că autorul s-a ferit de păreri preconcepute pornind întotdeauna de la obiect. Ne-o spune de altfel chiar el în introducere: „Nu există nici un neajuns în a considera cele ce urmează drept o culegere de scurte articole despre Artele Frumoase, și un prilej de meditație, fără să fie cineva obligat de a o face în mod sistematic. Deci titlul nu trebuie să inducă în eroare. Ideile propuse aici nu sînt de loc subordonate unei anumite idei-superioare preconcepute, și nici măcar nu duc la vreo noțiune comună care ar putea să definească toate artele în cîteva cuvinte. Dim-

potrivă am urmărit să marchez diferențele, distincțiile, contradicțiile, orientîndu-mă astfel, în măsura în care critica o poate face, chiar după opere, fiecare operă afirmîndu-se singură și neafirmîndu-se decît pe ea însăși. Dar s-a întîmplat, mi se pare, din fericire pentru tratarea acestui subiect atît de viguros, că prin deosebiri și opoziții, legătura să se afirme de la sine, încă și mai pregnantă prin diferențe. Cuvîntul sistem, în adevăratul său înțeles, exprimă aceasta destul de bine" (p. 13).

Lipsa de rigiditate a unei asemenea viziuni care pornește de la concretețea operei nu înseamnă, cum ar putea crede unii, lipsa oricărei perspective de ansamblu, subordonarea pînă la sclavaj față de imensa lume a valorilor unice, inimitabile și irepetabile pe care o reprezintă arta. Elasticitatea noțiunilor, mobilitatea cu care principiile generale sînt adecvate particularului sau chiar singularului este însă dintre acelea care, mlădiindu-se în fiecare caz, reușește să le salveze valabilitatea.

Întrucît, oricît de ispititoare ar fi, reproducerea multitudinii de observații subtile și uneori surprinzătoare prin caracterul lor paradoxal este imposibilă, și dorind să lăsăm întreagă plăcerea cititorului în descoperirea lor pe parcursul lecturii, menirea acestei prefețe rămîne doar aceea de a atrage atenția asupra principiilor estetice de ansamblu ale filozofului francez. O facem cu sublinierea relativității lor declarate și cu grija de a urma cît mai exact recomandarea autorului lor: „de vreme ce o idee nu este niciodată decît un instrument de explorare, scopul creațiilor spirituale trebuie să fie întotdeauna mai curînd de a avertiza, decît de a convinge și doar singur acela care descoperă în ce mod o idee este insuficientă, s-a folosit de ea cum trebuia" (p. 266).

★

Vom începe prin concepția lui Alain privitoare la clasificarea artelor nu pentru a urma un presupus spirit sistematic, ci întrucît ea este definitorie pentru concepția sa estetică de ansamblu. Amintind existența a numeroase posibilități de clasificare, între care cele mai curente i se par diviziunile în arte ale societății — arte solitare și arte dinamice — arte statice, Alain se ferește să polemizeze cu ele, preferînd totuși să adopte o clasificare naturală. Unghiul acesta al receptorului de artă,

al simțurilor cărora li se adresează opera și al capacității imaginative pe care o pune în mișcare i se pare cel mai fertil, atît pentru lărgimea de orizont pe care o permite, cît și pentru faptul că evită diviziunile rigide. După cum vom vedea însă, în felul acesta sfera artei este lărgită oarecum peste măsură.

În prima categorie de arte intră acelea care privesc în mod direct corpul uman. Astfel este dansul, scrima, echitația, în general artele gestului, care folosesc ca mijloc principal imitația. De aceste arte și mai ales de politețe se leagă arta costumului și arta subordonată a croitorului de veșminte, a bijutierului și coaforului. Tot acestora li se poate adăuga și arta armelor și arta heraldică, care mențin pînă și în mișcările cele mai însuflețite ierarhia și politețea.

Urmează artele de incantație sau artele vocale, care au drept scop de a orîndui și de a da expresie strigătului natural, în seria cărora se înscriu poezia, elocința și muzica. Un rol oarecum sintetic revine arhitecturii, care orînduiește și mai bine toate aceste arte schițînd de la început cortegiul, cîntecele și declamația. În arta arhitecturală trebuie inclusă și arta grădinarului care este în același timp o pictură naivă și care pregătește întreaga pleiadă a simțămintelor învățate.

Arta teatrală reunește într-un edificiu toate aceste arte în mișcare, separînd actorul de spectator și creînd o estetică a formelor și o frumusețe a aparențelor, pregătind trecerea de la artele dansante la cele plastice. Acestea din urmă sînt legate direct de edificiu, și în cazul sculpturii și picturii separarea apare chiar primejdioasă. Numai desenul stă mărturie printr-o îndrăzneală care aproape nu face apel la materie și prin mișcarea regăsită. Este momentul în care gîndirea reia toate artele anterioare sub semnele sale abstracte, ceea ce anunță arta prozei.

După cum se poate vedea, tabloul înfățișat mai sus nu este de loc lipsit de coerență, chiar dacă ar fi să-i reproșăm faptul că distincția estetic-artistic lipsește, ceea ce duce uneori la includerea între arte a unor domenii extraartistice. Esențială nu ni se pare însă lărgirea nepermisă a sferei artisticului, ci faptul că în felul acesta sînt supuse atenției esteticianului un număr mare de domenii de loc lipsite de interes și care pînă atunci erau neglijate.

Faptul că în rîndul acestora Alain știa să deosebească esteticul de extraestetic ne-o dovedește precizarea pe care el

însuşi o face în note, corectînd într-un fel propria sa viziune anterioară: „În primul rînd trebuiau deosebite mai bine jocul şi arta, care în mişcare, sînt adesea amestecate. Războiul este propriu-zis un joc, prin forţa care domină şi de asemenea prin spiritul de organizare; dar războiul nu este nicidecum estetic deoarece nu este de loc spectacol. Dimpotrivă, defilările militare şi sărbătoririle triumfale participă la frumos; ele sînt reprezentare, semn, limbaj" (p. 268).

Cercetarea diferenţiată a limbajelor specifice diferitelor ramuri ale artei este cea care va permite apoi esteticianului să extragă observaţiile cele mai preţioase prin adecvarea lor. Fără a insista asupra valorii teoretice a principiilor clasificării expuse mai sus (care nici pe departe nu se vrea definitivă sau tranşantă) menţionăm că arta este considerată în toate cazurile limbaj şi ca atare interesează nu numai cum se realizează prin intermediul ei comunicarea, dar şi ce anume comunică.

Semnificative pentru concepţia sa estetică ni se par observaţiile privitoare la categoria de frumos. Ferindu-se de a da vreo definiţie, Alain era de părere că esteticianul trebuie să evite şi judecăţile de valoare asupra frumosului, pentru a nu se confunda cu criticul de artă. Recunoscînd că n-a fost destul de consecvent cu acest principiu, mai ales cînd impresiile relativ vii şi recente îl împiedicau să despartă genul de opera individuală, Alain arăta: «Un prieten clarvăzător îmi spune despre această chestiune: „În problemele astea Kant a văzut bine, nu Platon. Se poate defini judecata estetică, dar nu frumosul şi asta nu e acelaşi lucru". Citez această formulă cu scopul de a ajuta pe cititor să înţeleagă că o lucrare de acest gen trebuie să nu se încreadă în acea critică de artă ce propune drept regulă propriul ei gust. Dacă nu m-am conformat uneori acestei reguli, printr-o înclinaţie naturală, trebuie să mă scuz» (p. 275).

Reluarea distincţiei kantiene ni se pare judicioasă şi absolut necesară pentru stabilirea statutului autonom al esteticii, care trebuie să păstreze o anumită detaşare faţă de fenomenul artistic individual, condiţie a surprinderii unor trăsături sau caracteristici generale. Observaţiile ce tind către conturarea noţiunii de frumos — răspîndite în tot cuprinsul cărţii — au în acest sens o valabilitate generală. Forţa frumosului constă astfel în incapacitatea de a-l traduce în alt limbaj decît cel în care s-a întruchipat, deci în unicitatea lui.

Trebuie numite apoi frumoase un cîntec sau un poem care nu poate fi continuat altfel, care are prin urmare o structură ce nu poate fi modificată în elementele ei fără a altera ansamblul. Frumosul artistic avînd privilegiul de a exista în opere concrete este de asemenea într-un anumit sens impasibil, adică se bucură de o detaşare de real. El oferă o recompensă şi se prezintă ca un adevăr care nu poate fi susţinut prin probe, aşa cum frumuseţea unei muzici sau a lui Venus din Milo nu poate fi dovedită.

Considerînd întruparea frumosului în artă, este indispensabilă categoria de operă desemnînd obiectele rezultate prin compoziţie şi care se înrădăcinează viguros şi ca o necesitate, fără nici un echivoc în aparenţă şi fără să putem concepe vreo schimbare a lor. Opera este deci un produs finisat şi temeinic, încheiat pînă la cel mai mic detaliu, pentru că ceea ce nu se integrează în masă nu poate să împodobească.

Concepţia despre frumosul posibil nu înseamnă încă opera, singură realizarea ei într-un produs finit poate fi judecată şi situată într-o scară de valori. În acelaşi sens, nu se pot stabili nici reguli pentru întruchiparea frumosului în operă, ci ele pot fi descoperite abia ulterior. „Geniul — arată Alain — nu se cunoaşte decît în opera pictată, scrisă sau cîntată. Astfel regula frumosului n-apare decît în operă şi rămîne în ea, în aşa fel încît nu poate servi niciodată, în nici un mod, pentru a face altă operă."

Este subliniat aici caracterul de unicat al operei, faptul că ea este inimitabilă şi irepetabilă, ceea ce face ca observaţiile asupra ei să rămînă la un nivel de generalitate care să nu permită transformarea lor în precepte fără a părăsi domeniul artei şi a intra în cel al industriei. Prefigurînd parcă o discuţie contemporană, esteticianul francez sublinia că metoda artistului este opera însăşi, că prin urmare nu se pot stabili canoane care să conducă procesul de creaţie în intimitatea sa.

Făcînd distincţia între artistul adevărat şi meşteşugar, Alain arăta că dacă atunci cînd avem de-a face cu cel dintîi modelul este însuşi opera, în cazul celui de-al doilea modelul rămîne în afara ei. Ceea ce trimite însă la un alt obiect rămîne plat, ceea ce

trimite doar la inteligența autorului este pedant, ori opera adevărată își răspunde ei însăși și numai în acest caz putem vorbi de stil. Aceasta nu înseamnă însă că operele rămîn izolate și fără influență una asupra alteia, sau că nu se pot stabili nici un fel de trăsături generale comune ale unui grup de opere, numai că după părerea esteticianului francez „regulile" ce se pot stabili în aceste cazuri rămîn exterioare și oarecum formale.

Dezvoltarea unei opere fie în timp, fie în loc, poate deveni deci regulă de compoziție și pentru alte opere care o vor imita fără să fie neapărat mediocre. Astfel sînt de pildă regulile unității în teatru, regulile sonatei sau ale simfoniei care sub un anumit raport presupun supunerea la un plan rațional prestabilit, dar care nu epuizează nici pe departe procesul de creație.

Pornind de la o asemenea concepție asupra operei este abordată și categoria de stil, a cărei trăsătură specifică ar fi tocmai aceea de a nu rezulta niciodată în mod automat din reguli, ci de a păstra întotdeauna o anumită spontaneitate, întocmai ca politețea, care nu poate fi excesiv voluntară și căutată, ci presupune o improvizație inimitabilă.

În această accepție, stilul ar presupune două condiții: grația și ușurința de acțiune, și un anumit specific al operei create, care este chiar urma acelei acțiuni. În lumina acestor considerații devine limpede de ce operele făcute cu mijloace mecanice n-au de loc stil, iar cauza stilului prost se descoperă fără excepție la acele opere unde materia ia cu ușurință orice formă și ornamentul este imediat pretențios, pe cînd efortul, printr-un mecanism infailibil, apasă fără prudență pe unealtă. O asemenea concepție despre stil nu neagă evident existența trăsăturilor comune aparținînd operelor care fac parte din aceeași familie spirituală, dar atrage atenția în mod întemeiat asupra necesității de a adăuga un coeficient obligatoriu de personalitate și libertate individuală creatoare.

Răspîndite în cuprinsul lucrării se găsesc numeroase alte observații și puncte de vedere privind specificitatea de limbaj a diferitelor arte, problemele formei, ale gustului, inspirației, relației dintre adevărul artei și cel al realului, ca și a istoriei artei în general. Reproducerea lor în afara contextului este dificilă și le sărăcește întrucîtva, astfel că ni se pare mai utilă recomandarea ca cititorul să caute a le găsi în lucrarea însăși.

Un sistem al artelor frumoase *nu se înfățișează ca o culegere seacă de definiții, precepte, reguli, ci reprezintă o operă nchegată, care pare a se apropia de idealul artei: acela de a fi un produs al spiritului care nu se lasă disecat fără riscul de a-și pierde viața interioară.*

ION PASCADI

INTRODUCERE

Toate cercetările în estetică sînt dominate de analizele din *Critica puterii de judecată* de Kant, astăzi clasice, dar prea puţin cunoscute în pătrunzătoarele lor detalii. Trebuie să previn că, după un studiu atent al acestei opere venerabile, n-am găsit nimic care să nu mi se fi părut de o însemnătate capitală şi definitiv cîştigat în acest domeniu dificil. Totuşi, fiind aproape imposibil să rezumi o idee mare — şi mai curînd dăunător decît util — trimit o dată pentru totdeauna pe cititor la opera însăşi, avertizîndu-l însă că un asemenea studiu nu este de loc necesar ca să înţeleagă destul de bine ceea ce voi expune în această lucrare. La fel, şi pentru aceleaşi motive, nu există nici un neajuns în a considera cele ce urmează drept o culegere de scurte articole despre Artele Frumoase, şi un prilej de meditaţie, fără să fie cineva obligat de a o face în mod sistematic. Deci titlul nu trebuie să inducă în eroare. Ideile propuse aici nu sînt de loc subordonate unei anumite idei-superioare preconcepute, şi nici măcar nu duc la vreo noţiune comună care ar putea să definească toate artele în cîteva cuvinte. Dimpotrivă, am urmărit să marchez diferenţele, distincţiile, contradicţiile, raportîndu-mă astfel, în măsura în care critica o poate face, chiar la opere, fiecare operă afirmîndu-se singură, şi neafirmîndu-se decît pe ea însăşi. Dar s-a întîmplat, mi se pare, din fericire pentru tratarea acestui subiect atît de viguros, că prin deosebiri şi opoziţii, legătura să se afirme de la sine, încă şi mai pregnantă prin diferenţe. Cuvîntul sistem, în adevăratul său înţeles, exprimă aceasta destul de bine.

În ce priveşte doctrina lui Kant era suficient să atrag atenţia că mă conformez ei în tot ce expun aici, fără a o cita însă niciodată. Altfel a trebuit să procedez însă cu privire la o idee-cheie nu mai puţin importantă, pe care am găsit-o la Descartes, însă pe care Prinţul Înţelegerii n-a folosit-o de loc pentru tratarea prezentului subiect. Mă refer la imaginaţie ca funcţie sau facultate umană, dar care, în mod esenţial, a fost definită prin mecanismul şi afecţiunile corpului uman. Această importantă idee, cu siguranţă, n-a fost urmată îndeajuns de cei care au încercat să descrie

cum se cuvine natura umană în chip nesistematic; şi ca o consecinţă firească, ea este ignorată de acei care meditează asupra Artelor Frumoase; iată de ce nu mi s-a părut inutil s-o analizez consecvent. Dar nu trebuie să vă aşteptaţi ca vreo lege artistică să fie dedusă din această idee; căci operele sînt acelea ce creează legea; astfel că studiul diverselor arte ar fi aici ca un fel de verificare a unei doctrine a imaginaţiei propusă mai întîi ca atare. Şi cum această metodă, care consistă în a expune şi a explica pe cît se poate fără a încerca vreodată de a dovedi ceva, riscă să provoace mirarea spiritelor tinere, de obicei formate prin argumentare şi polemici, trebuie, aşadar, să adaug aici un al treilea avertisment.

Poţi dovedi orice şi adevărata dificultate este de a şti ce vrei să dovedeşti. În zilele noastre, cînd primează pasiunile şi ideile preconcepute, această realitate umană a fost pusă într-o lumină destul de vie, şi orice probă este pentru mine destul de clar dezonorată pentru ca să mă abţin în cele ce urmează de la orice elocinţă. Dar această altă metodă, care reduce orice doctrină la o expunere analitică, este potrivită pentru toate subiectele; am observat însă de mult, că de îndată ce vrei să tratezi despre estetică, nu există nici o altă metodă, căci aici alegerea este gata făcută, şi de nezdruncinat, şi ceea ce ai vrea să dovedeşti, anume că opera este frumoasă, e afirmat fără nici o îndoială de către opera însăşi. Dacă am voi să definim frumosul ar trebui să-l definim prin acele judecăţi imediate, sigure, irevocabile, adică prin acea alegere pe care meditaţia o explică după ce a avut loc, dar fără a o tulbura sau schimba vreodată. E ceea ce urmăreşte totdeauna orice om care gîndeşte; dar, oricît am dori, adevărul nu se identifică niciodată complet cu frumosul. De asemenea, frumosul este un fel de recompensă, cu alte cuvinte poate singura realitate a spiritului. Aşadar, găsind în firea mea, cum bănuiesc că se întîmplă multora, judecăţi estetice fără îndoială limitate, dar absolut de nezdruncinat, încît unele obiecte, romane, compoziţii muzicale, monumente, statui, desene, după ce le vedeam de multe ori, le preţuiam totdeuna la fel de mult, pe cînd atîtea altele, deşi erau lăudate, nu le socoteam de loc valoroase, mi-am propus în sfîrşit să lucrez pe acest teren prea puţin întins, dar solid; cu atît mai mult cu cît această înspăimîntătoare uşurinţă de a explica totul, de care trebuie să ne ferim totdeauna, se găsea astfel redusă la probleme strict circumscrise. Iată singurul caz în care observaţia poate fi liberă şi fără nici o măsură de precauţie; căci se ştie îndeajuns că cel care observă ce este în natură, ca bunăoară mişcările cereşti sau căderea unui corp, curînd se depărtează de adevăr dacă nu s-a pregătit ascetic. Pentru a spune totul, frumosul are acest privilegiu de a exista. Şi dacă, pentru a crea această lume robustă, n-ar fi decît un singur obiect din fiecare gen, o clădire frumoasă, o mobilă frumoasă, o muzică frumoasă, un poem frumos, un desen frumos, o statuie

frumoasă, un portret frumos, ar fi de ajuns ca să se poată expune prin relațiile universale pe care le presupun, aceste judecăți fără apel. În același mod, nu trebuiesc decît cîteva propoziții dintre cele mai simple pentru a întemeia Logica; dar cum acolo obiectul lipsește, primul gînditor care s-a ocupat de acest subiect a izbutit curînd să facă numărătoarea acelor forme fără conținut. Aici dimpotrivă, obiectul este judecătorul formelor, iar spiritul își verifică toate gîndurile după un sistem adevărat și fără nici o îndoială; de unde rezultă acea odihnă și siguranță pe care o dă percepția operei și despre care această lucrare nu este decît o descriere în mod voit încă limitată la necesar. Fapt este că pe asemenea drumuri solitare, mi se pare, am regăsit gîndirea obișnuită și în felul ăsta am gîndit la fel ca toți ceilalți oameni, fără a căuta să le plac și încă mai puțin să conving. Această întîlnire este firească în orice lucrare; însă dovada este ca o politețe care vrea să pregătească asemenea acord universal prin idei generale; din fericire, un asemenea artificiu nu era posibil în tratarea acestui subiect, căci frumosul nu se dovedește.

Or, după cum se va citi mai departe, meditînd la deosebirile dintre elocință și proză, datorită unei întîmplări fericite destul de obișnuite cînd nu ești pretențios, am întîlnit o idee care mi-a întărit convingerea să nu scriu decît pentru mine; anume că dovada, argumentul sau deducția, pornind de la un principiu presupus de netăgăduit, în sfîrșit toate mijloacele logicei sînt, după cum acest din urmă cuvînt o arată îndeajuns, propriu-zis mijloace ale elocienței, adică ale oratoriei publice, pentru că elocința scrisă este un fel de monstru. Cum e limpede că arta de a guverna, de a pleda, într-un cuvînt de a convinge, este una dintre cele mai vechi, deoarece ordinea umană a fost prima cunoscută și este încă prima cunoscută de către toți, fiind cea mai urgentă, cea mai apropiată, și mai schimbătoare — nu-i de mirare că oratorul a fost cel dintîi care i-a învățat pe oameni să gîndească, și că proza studiată a fost mai întîi un fel de cuvîntare, ceea ce a dat un sens foarte ciudat și foarte instructiv expresiei „a avea dreptate". De aici rezultă mania de a dovedi, tiranică încă în matematici, unde totuși e limpede că se știe tot ce se poate ști de îndată ce se cunoaște clar despre ce este vorba. Astfel se explică de ce primele noastre cunoștințe privind ordinea exterioară au luat forma pledoariei și a demonstrației, potrivite numai pentru lucrurile îndoielnice și schimbătoare ale ordinii umane, în care legea precede speciile și necesitatea de a judeca interzice de a se repune în orice moment principiile în discuție; fără a mai ține seama și de faptul că elocința, care se dezvoltă în timp, pretinde totodată, chiar numai prin aceasta, evoluția de la principiu la consecință. Împotriva acesteia, adevărata proză, care te face numai să gîndești, este un avertisment destul de puternic, de îndată ce-i acorzi atenție.

Oamenii foarte tineri gîndesc fără argumente sau probe. Numai forma oratorică îi deosebește de ceilalți. La ei, și pentru ei, orice idee este universală; iar eroarea obișnuită este fără îndoială aceea de a nu voi de loc să creadă în spirit, așa cum preoții au întrevăzut. Căci universalul nu se poate dovedi; acela care vrea să-l dovedească presupune totdeauna și nu încearcă niciodată să dovedească faptul că dovada sa este universal-valabilă. Numai ceea ce este general poate fi obiect de dovedit, și nu duce decît la un acord practic, adică politic[1], în raport cu ordinea umană, și industrial în ce privește ordinea exterioară. Se întîmplă ca prin egalitatea de drepturi să se poată realiza o înțelegere improvizată și avînd un plan și fier să se poată fabrica de mai multe ori aceeași mașină. Dar asemenea succese nu mulțumesc de loc spiritul. După cum vreau să percep un anume arbore, și în mod real, adică universal, la fel pretind să formulez idei singulare, singur și împreună cu toți. Despre aceasta stau mărturie operele de artă, totdeauna singulare și universale, dar limitate la acele „limbaje" cîntate, desenate, mimate, modelate sau pictate, față de care limbajul articulat este atît de deosebit; strigătul variat, vechiul semnal, tinde totdeauna să suspende gîndirea și să coordoneze eforturile. Iată de ce estetica, redusă la instrumentele elocienței, spune atît de stîngaci ceea ce opera de artă spune atît de bine în propriul său limbaj. Și chiar elocința nu știe ce să spună despre elocință.

Astfel s-a ajuns la divorțul dintre artele frumoase și gîndire. Ceea ce nu-i decît o aparență, după cum cuvîntul sentiment, cu un sens atît de bogat, lasă îndeajuns să se înțeleagă. Dacă am reflecta la faptul că gîndirea solitară nu capătă formă decît în expresia comună, am înțelege mai bine virtutea „semnelor", de care nici o gîndire nu se poate despărți vreodată și, astfel, ne-am explica de ce o gîndire ce n-are caracter comun nu este în nici un fel o gîndire. Ceea ce mărturisesc vechile moduri de a grăi, care sînt dans, mimică, muzică și unde este destul de limpede că exprimarea și consimțămîntul se identifică. Iar aceste „scrieri" viguroase: templele, statuile, desenele, au păstrat forța de a converti fără probe, punînd capăt divagațiilor, așa cum făcea harpa lui David pentru regele nebun. Modele pentru limbajul scris, care nu este încă pe deplin obiect. Trebuia, așadar, să readucem limbajul articulat la condițiile care fac o operă să fie universală și durabilă. Și se poate observa că scînteierile de frumusețe ale prozei adevărate oferă un adevăr ce nu trebuie dovedit, în sensul în care muzica frumoasă sau Venus din Milo n-au nevoie de probe. Dar și

[1] Politic: ce se naște de obicei din relațiile umane... restabilind toate sensurile acestui cuvînt atît de bogat (Vezi cartea a VIII-a, cap. II, pag. 192)

aceste frumuseți sînt mai curînd îndemnuri decît modele; de aceea putem spune că numai ceea ce nu poate fi imitat instruiește.

Ceea ce va urma se află pe acest drum, și îndreptat într-acolo; dar într-un mod intermediar, deoarece se determină specii și nu indivizi; iar mijlocul utilizat nu este decît analog cu frumusețea, deși o are drept țel, căci scopul urmărit aici este de a se face să se vadă acest mare obiect — Artele Frumoase — în unitatea sa sistematică, nicidecum logică ci reală, prin forța contradicțiilor și a caracterelor specifice fiecărui fel de operă. Critica nu poate face mai mult și te avertizez, cititorule, că acest eseu realizează cu mult mai puțin. Așadar dacă un geniu mut te îndeamnă, ia mai curînd pana sau pensula. Dar dacă ai un geniu vorbăreț, atunci citește.

Hm! Amintește de Seneca.

CARTEA ÎNTÎI

DESPRE IMAGINAȚIA CREATOARE

1.

IMAGINAȚIA

Imaginația e stăpîna erorii, susține Pascal. La rîndul său Montaigne, vorbind despre acei care „cred că văd ceea ce nu văd",ne readuce în miezul noțiunii și ne dezvăluie toată întinderea ei, după cum o cere limbajul obișnuit. Căci, dacă înțelegem acest termen după cum e folosit curent, imaginația nu este numai, și nici în mod deosebit, o facultate contemplativă a spiritului, ci mai ales eroarea și dezordinea care pătrund în spirit o dată cu tumultul corpului. După cum se poate observa în manifestările fricii, unde efectele imaginației, atît de cunoscute, țin mai întîi de anumite percepții neîndoielnice ale propriului nostru corp, precum contracții, tremurat, senzații de cald și de frig, palpitații, sufocări, în timp ce imaginile obiectelor presupuse a fi cauza lor sînt adesea complet nedeterminate și totdeauna evanescente; vreau să spun că atenția le împrăștie și că ele se formează din nou, parcă în urma noastră. Trebuie să recunoaștem, mai întîi, printr-un examen atent, că puterea de a evoca aparențele obiectelor absente nu merge atît de departe cum se spune și cum se crede, cu alte cuvinte imaginația ne înșală și asupra propriei sale naturi.

Există oarecare ambiguitate, dacă nu băgăm de seamă, în ceea ce se spune despre o imaginație puternică. Puternică trebuie s-o înțelegem prin efectele ei, care duc ușor la indispoziție și chiar la boală, după cum o dovedește frica; dar trebuie să ne ferim de a judeca intensitatea imaginilor după fizionomia, gesturile, mișcările și cuvintele care le însoțesc. Starea delirantă, care poate fi denumită și sibilină, cînd ai febră sau ești în paroxismul unei pasiuni, este prin ea însăși

grăitoare, emoționantă, contagioasă; iată un motiv de a nu crede prea repede că cei care delirează văd tot ceea ce descriu. Cineva mi-a istorisit că la Metz, în timpul războiului trecut[1], o mulțime de oameni credeau că văd armata eliberatoare în ferestrele unei case vecine. Credeau că văd. Dar ce vedeau? Fără îndoială reflexe ale soarelui, sau culori irizate. O speranță intensă — transmisă de mulțime mulțimii deforma cele ce se spuneau; dar a pretinde că speranța deforma și percepțiile lor, înseamnă a afirma mai mult decît se știe. Psihologia timpului nostru nu se va lecui niciodată de eroarea sa capitală de a fi crezut prea mult pe nebuni și pe bolnavi.

Adaug că este prudent să nu ne prea încredem în noi înșine cînd o pasiune puternică, sau doar pasiunea de a servi ca martor, ne însuflețește. Să revenim iarăși la exemplul fricii în care jocul imaginației este atît de intens și credința atît de viguroasă, chiar cînd puterea de evocare este nesigură și imprecisă. În loc să credem deci ceea ce-i de fapt nebunia imaginației — anume că obiectul presupus constituie proba și produce emoția — este logic să ne gîndim că emoția constituie proba și dă astfel sens și consistență unor impresii insuficient determinate prin ele însele. Cînd ne închipuim că auzim o voce în bătaia unui orologiu, nu auzim de fapt decît bătaia orologiului și cea mai mică încordare a atenției ne încredințează de aceasta. Dar într-un asemenea caz și fără îndoială în toate, judecata falsă este ajutată de vocea însăși, și vocea creează un obiect nou ce se substituie celuilalt real. Aici noi făurim lucrul imaginat; o dată astfel făurit, el este real prin însăși aceasta, și este perceput ca atare fără nici o îndoială.

Vom încerca mai departe să expunem de unde provin imaginile și, atît cît se poate spune, ce sînt ele. Dar este util să cercetăm mai întîi ce este mai evident real în imaginație, și cui revine restul, adică pe de o parte reacțiile corpului, atît de tiranic resimțite, și pe de altă parte judecata înșelătoare atît de solid sprijinită pe emoții și care caută după aceea imaginile și le așteaptă adeseori în zadar.

Pentru a face primele considerații și a le îndruma unde trebuie, să dăm un exemplu de imaginație în care percepția falsă lipsește cu totul. Vi s-a întîmplat fără îndoială să vedeți apropiindu-se și gata-gata să se ciocnească două vehicule grele,

[1] Războiul franco-german din 1870 (n. tr.)

într-unul din ele aflîndu-vă dumneavoastră. În momentul cînd așteptați șocul izbiturii și deși el nu s-a produs, simțiți în corp o pronunțată accelerare a circulației sîngelui și o încordare intensă a mușchilor, sensibili pretutindeni, dar mai ales în partea amenințată, bunăoară la picior. Tulburare intensă, destul de intensă pentru ca un medic aflat în preajmă să poată constata un salt brusc al presiunii sîngelui în acea parte a corpului, precum și un oarecare consum de energie muschiulară, deși n-ați făcut nici o mișcare; și dacă luați în considerare asemenea cazuri atît de obișnuite, posibilitatea unei leziuni, mai mult sau mai puțin persistentă, cu dureri și lăsînd anumite urme, nu vi se va părea neverosimilă. Așadar constatăm aici, în sensul vorbirii obișnuite, totdeauna exacte și suverane, un efect al imaginației. Ați crezut și ați reacționat, fără nici o deliberare, ca un automat. Dar în acest caz imaginea accidentului nu s-a format nicidecum; mersul vehiculelor a fost perceput exact, fără nici o tulburare a vederii; dar s-ar mai putea foarte bine afirma că tulburările de circulație ale sîngelui și contracțiile muschiulare au schițat în corpul dumneavoastră o imagine încă puțin intensă, dar foarte împovărată de emoția ciocnirii așteptate.

Este suficient acest exemplu pentru a reduce la proporții reale elementele specifice a ceea ce este imaginar; înțeleg prin aceasta că mecanismul corpului își face simțită forța, că o emoție puternică este resimțită și percepută, indisolubil legată de mișcările corpului și că, în același timp, ia naștere o credință ce pare adevărată, dar care este însă anticipată și pînă la urmă fără obiect; totul are caracterul unei așteptări pasionate, imaginare într-un sens, dar foarte reale prin frămîntarea corpului. Este foarte important de a distinge aceste caractere dominante chiar în cazul cînd se produce, cum se spune, un fel de imagine sau de viziune sau de audiție fantezistă care reține atenția și se fixează mai ales în memorie.

Considerată sub acest aspect, imaginația este zănatecă și dezordonată prin natura ei. Mai întîi este destul de limpede că judecata și zbuciumul corpului reacționează continuu influențîndu-se reciproc, după cum mărturisesc anxietatea, frica, mînia. Și după ce mișcările dezordonate și înfrînate ale corpului m-au făcut să ajung la judecata falsă că mă aflu în pericol, sau că acel om mă disprețuiește, sau că în anume oraș mi se va întîmpla o nenorocire — îndată, din această jude-

cată urmează o nouă stare de agitație rezultînd din acțiunile incipiente, reținute, contrariate, așa cum se întîmplă cînd lipsește obiectul; dar această agitație reînvie emoția. Astfel judecata, dacă nu găsește nici un obiect, găsește cel puțin dovezi; căci tremuratul și fuga nu-mi vindecă frica, dimpotrivă. Așadar tulburare în corp, eroare în spirit, una alimentînd-o pe cealaltă, iată realul imaginației, și poate că nu fără vedenii de o clipă sau percepții prost controlate despre care e necesar să vorbim acum. Dar trebuia mai întîi să apărăm spiritul de investigație împotriva acestei elocințe descriptive proprie pasiunilor și care ne-ar putea face să credem că nălucile sînt și mai impresionante decît povestirea. Dacă cititorul cercetează cu prudență, așa cum ne recomandă Descartes, poate își va da seama că imaginația are nevoie de obiecte. Astfel artele se manifestă de pe acum ca remedii la visare, întotdeauna rătăcitoare și tristă.

2.

DESPRE VIS ȘI VISARE

Nu mai sîntem pe vremea cînd nălucile visului erau considerate ca prevestiri ale destinului. Dar nu trebuie să avem prea multă încredere în „luminile" rațiunii; și omul nu s-a schimbat atît de mult încît să se gîndească netulburat la un vis ce are vreo legătură cu cele mai vii sentimente ale sale, cu un prieten bolnav sau care-l ponegrește, sau cu o femeie necredincioasă, sau cu un fecior ucis în război. Doresc doar ca înțelepciunea zilei să vă apere și să mă apere de asemenea vise; dar, dacă le aveți, nimic n-o să vă apere crezînd în ele puțin cam prea mult. Spun asta pentru a vă face să înțelegeți că îndată ce acordăm atenție unui vis, emoția ne împiedică să cercetăm adevăratele lui cauze. Trebuie totuși să cercetezi această problemă îndeaproape și există o cale ușoară spre o idee puțin ascunsă dar esențială pentru subiectul nostru.

Cred că simțămintele și amintirile fiecăruia intervin, într-o oarecare măsură, în vise. Și cum s-ar putea altfel? Dar, împotriva credinței obișnuite, afirm că trebuie să le reducem influența atît cît se poate, și să ne îndreptăm atenția spre alte cauze. În primul rînd, obiectele exterioare mai acționează asupra simțurilor noastre în timpul somnului, ceea ce dă naștere la percepții leneșe. Bunăoară zgomotele ajung pînă la noi; un dangăt de clopot, o sonerie, o voce sînt auzite și pot fi interpretate, deci percepute, deși foarte prost. Un miros la fel. Cît despre pipăit, nu încetează niciodată să ne dea de gîndit, prin greutatea corpului, prin senzația de căldură și frig, prin contactul veșmintelor. Și chiar vederea primește prin pleoape ceva asemănător cu o lumină vie. Mi s-a întîmplat, după ce am visat un incendiu și sînge, să percep în sfîrșit, trezindu-mă, lumina soarelui pe o perdea roșie. Asemenea exemple se vor oferi cititorului; este de ajuns să ne gîndim la ele.

Alte cauze mai puțin cunoscute sînt condiționate de starea corpului și de simțurile noastre. Durerile ușoare, o proastă digestie, circulația defectuoasă a sîngelui într-un membru, sau accelerată de febră, pot — prin simțul tactil — să orienteze și ele visele noastre, după cum se observă la cei febrili care adesea se cred expuși frigului și vîntului pe vreun turn sau vîrf de munte. Sîngele și respirația acționează de asemenea asupra auzului prin șocuri, vîjîieli, țiuituri. Se poate ca și ochiul să fie excitat datorită acelorași cauze; fapt este că oboseala lasă o agitație ciudată; și putem observa, după o lectură îndelungată și înainte de a adormi, ciucuri, linii și cercuri, ce se mișcă și se schimbă încontinuu. Mi s-a întîmplat, fiind gata să ațipesc, să văd în aceste forme case și chipuri? Credeam că le zăresc; totuși cea mai neînsemnată concentrare a atenției mă făcea din nou să văd pete clare sau întunecate fără nici o semnificație. Acel care va pîndi acest fel de vedenii ce premerg viselor, își va da seama cît sînt de echivoce. Cred că văd și voi povesti ce am văzut; dar obiectul pe care istorisirea mea ar vrea să-l facă să apară, ca printr-o incantație, lipsește, cum lipsea fără îndoială chiar în momentul cînd l-am văzut. Totdeauna gata să existe; totdeauna pe marginea lumii. Așadar să nu credem cu ușurință că avem puterea să facem prezent în noi înșine ceea ce nu există nicidecum în obiecte sau în simțuri.

Stărui asupra unei a treia categorii de cauze ce determină ca judecata falsă să-și găsească în sfîrșit dovezi. Dacă mă frămînt în vis, simt apăsări, atingeri, șocuri foarte reale, în ce privește perceperea lor tactilă. Și mai ales vorbele

mele strigate sau doar șoptite dau un obiect real auzului, mă face să le cred adevărate. Fără îndoială, în acest caz, noi creăm obiectul prin mimică și declamație, idee care ne va călăuzi permanent în tratarea imensului nostru subiect.

Cînd visăm, e clar că aceleași cauze mai acționează, și cu atît mai mult întrucît simțurile găsesc atunci adesea, în obiecte confuze, prilejul unor viziuni fantastice. Astfel fumul, norii, focul, la fel ca și vîntul sau izvorul alimentează visul printr-o mulțime de percepții echivoce. Ba mai mult, percepțiile intense, mai ales cele vizuale, lasă după ele urme, imagini consecutive mai întîi, apoi imagini complementare, cum fiecare a putut să observe privind apusul soarelui; într-o seară am văzut mișcîndu-se mult timp pe diverse obiecte un disc violet tăiat de un nor alb. În sfîrșit celui care visează i se întîmplă să vorbească tare sau în șoaptă, și să mimeze, cu gesturi mai mult sau mai puțin vizibile. Și mai ales se întîmplă ca gesturile să schițeze o formă înaintea ochilor; condeiul rătăcitor care va fixa acele gesturi va da visării un trecut și o istorie. Ne dăm seama cum, mai degrabă decît vorba, desenul și, în sfîrșit, scrisul vor duce cu ele visele noastre.

3.

DESPRE IMAGINI ȘI OBIECTE

Credința că păstrăm în memorie copii ale lucrurilor și că putem într-o oarecare măsură să le „răsfoim", este o idee simplificată, comodă, dar puțin cam puerilă. Dacă așa ar sta lucrurile, operele de artă ar fi un fel de tălmăcire, și adesea chiar slabă, a unor imagini învălmășite datorită unei elaborări interne. Se pare, dimpotrivă, că opera de artă pune capăt și face să dispară visările, prin prezența ei reală, și tot așa și pentru artist. Totuși, pentru a da temei acestei concepții, și spre a descătușa astfel artistul de această cercetare plină de visare căreia îi consacră totdeauna prea mult timp, este necesar să analizăm cu mai multă atenție o asemenea doctrină, ca să-i antrenăm s-o studieze și pe acei cărora le face plăcere, și care sînt mai numeroși decît se crede.

Un obiect nu este dat; el este afirmat, presupus, gîndit. Cum se întîmplă în realitate cu soarele, care este mult mai îndepărtat și mult mai mare decît se crede, cînd îl privim prima oară și după care alergăm ca să ne armonizăm experiențele. Toată astronomia își găsește aici obiectul. Dar soarele perceput ca un disc la asfințit nu este mai puțin presupus și gîndit; sau să considerăm un obiect mai puțin supărător: luna pe care o zărim la mii de kilometri în văzduh nu este proiectată la o asemenea depărtare decît pentru că noi o vedem trecînd dincolo de arbori și de clopotnița bisericii și chiar dincolo de nori. Pe scurt, orice distanță și deci orice poziție este presupusă datorită experienței și, în această privință, eroarea este totdeauna posibilă; ceea ce înseamnă a afirma — și observația nu este nouă — că judecata se contopește cu impresiile și le dă formă. Cît despre ceea ce ar fi obiectul fără nici o judecată care să-l arunce din nou în locul unde se află, aceasta este propriu-zis de neexprimat, așa cum aș spune că luna se află pe ochii mei, în ochii mei.

Dar iată o reflexie foarte firească și căreia prea rar i se acordă atenție. Imaginile, cum se întîmplă în amintire sau în vis, sînt imagini de obiecte; observăm la ele forme, distanțe și perspective; o pădure și în vis poate să fie departe de mine; cînd o visăm, o colonadă ne apare la fel de vastă datorită mărimilor cu regularitate micșorate, iar clopotnița bisericii în vis, îmi trimite sunetele din înălțimea ei; și trandafirul, în vis, îl simt că există între degetele mele sau pe tulpina lui. Așadar, imaginea nu este nici ea dată, ci totdeauna presupusă și gîndită așa cum o percepem, și numai după o cercetare nu prea stăruitoare. A imagina înseamnă deci a percepe, însă fără intenție; astfel îmi imaginez luna la o mie de kilometri în văzduh, și cu mult mai departe de asfințit. Așadar a imagina mai înseamnă a judeca și a gîndi. Din această perspectivă, imaginația și percepția tind să se confunde așa cum ele se contopesc în realitate; căci nu există peisaj pe care să-l percep fără eroare în ce privește depărtarea, mărimea și natura obiectelor. Razele soarelui reflectate în fereastra unui geam te va face să crezi că-i o văpaie; și așa mai departe. Imaginația ar fi deci o percepție falsă.

Dacă acum încerc să aflu cauza erorii în percepţiile false descopăr cu uşurinţă, în primul rînd, o anumită stare a corpului şi a simţurilor care mă face să cred că obiectul este altul, aşa cum, ieşind din întuneric, cred că o lumină, în realitate slabă şi îndepărtată, este foarte intensă şi în imediata mea apropiere. În al doilea rînd, pot să cred ceva datorită unei emoţii sau pasiuni: de pildă, frica mă face să cred că zgomotul unei porţi este o lovitură de tun. Şi cum aceste emoţii şi pasiuni, în măsura în care mă tulbură, au drept consecinţă importante modificări somatice — senzaţia de căldură şi frig, tremur, gesturi schiţate şi inhibate — rezultă că puterea imaginaţiei se defineşte încă o dată prin mecanismul corpului care schimbă acţiunea lucrurilor şi în acelaşi timp ne predispune să le credem prezente şi active ca să le observăm suficient. Susţinem, aşadar, că percepţia este o căutare a adevăratei naturi a obiectului printr-o cercetare ce elimină, atît cît e posibil, ceea ce ţine de situaţia şi starea corpului nostru; în timp ce imaginaţia înseamnă în primul rînd a te încrede întîiei mărturii, impresie şi emoţie contopite, adică după cum a arătat Descartes, a emite cu privire la prezenţa, la aşezarea şi la natura obiectelor judecăţii întemeiate pe afecţiunile corpului omenesc. Astfel, imaginea care nu este decît imagine, imaginea înşelătoare, revine în corpul omenesc.

De fapt ce rămîne dintr-o frică închipuită? Doar prezenţa atît de imediată a corpului care freamătă şi se apără.

4.

DESPRE CORPUL OMENESC

Corpul omenesc este mormîntul zeilor. Oamenii au căutat îndelung obîrşia visurilor, a pasiunilor, a violenţei lor, precum şi a afecţiunilor subite, a voioşiei şi a liniştei sufleteşti, fără a acorda îndeajuns atenţie acelui mecanism care se trezeşte, se mînie, se înfurie, se înăbuşe el însuşi, şi în clipa următoare se potoleşte, se relaxează, se destinde, cască, se întinde şi adoarme, după propriile legi, fără să-i pese de

judecăţile şi rugăminţile noastre, atît timp cît nu sîntem călăuziţi de ideea simplă de a-l activa după posibilităţile noastre cunoscute, adică de a-l plimba, de a-l aşeza, de a-l culca, de a face exerciţii cu el, de a-l masa în fel şi chip. Acest mic regat care este al nostru, ne este mult prea intim şi nimeni nu trebuie să aibă prea mare încredere în el. Cui i-ar veni ideea să facă două-trei exerciţii de gimnastică pentru a-şi potoli mînia, sau să se întindă sau să caşte ca să adoarmă? Au trebuit îndelungi subterfugii doctrinare pentru a-l face pe om să îngenuncheze, această poziţie atît de favorabilă pentru a ierta lumii, celorlalţi şi ţie.

Dar trebuiesc descrise, ţinînd seama de cîteva reguli fiziologice sumare, straniile regimuri de mişcare şi repaos care se caracterizează toate prin faptul că se întreţin în primul rînd prin ele însele şi se transformă ulterior prin acţiuni compensatoare. Trebuie să concepem mai întîi îmbinarea muşchilor deosebiţi ca formă şi putere şi legaţi de o carcasă articulată. Fiecare muşchi este ca un animal, care în repaos acumulează energie şi e în stare de alarmă, datorită celor mai neînsemnate cauze, adică se contractă şi totdeauna în acelaşi fel, trecînd de la forma fuselată la cea rotundă, aşa cum face, atît cît îi stă în putinţă, orice vieţuitoare în primejdie. Experienţa ne arată că o voinţă exersată în meşteşuguri şi în arte obţine de la această îmbinare de muşchi, mişcări foarte coordonate. Dar tot experienţa ne învaţă că în timpul somnului atotstăpînitor, o impresie neaşteptată sau nouă, chiar slabă, tulbură tot complexul de muşchi dezorganizîndu-l, şi fiecare muşchi alarmîndu-se se încordează, ceea ce, ţinînd seama de vigoarea inegală şi de oboseala fiecăruia, produce tulburări ca, de pildă, tremur, palpitaţie, nelinişte, teamă, entuziasm, mînie, lacrimi, rîs.

E uşor de înţeles că aceste mişcări trezesc şi mai intens toţi muşchii şi că atenţia slabă agravează în mod inevitabil acest fel de răzvrătire trupească, aşa cum Platon o denumea atît de bine. Fără a avea prea multe cunoştinţe medicale, se pot deosebi cîteva comportări anormale. Anxietatea mai întîi, care este o agitaţie stăpînită, caracterizată prin palpitaţii, tulburări de respiraţie, senzaţie de cald şi frig, transpiraţie; pe urmă mînia, o agitaţie ce se

intensifică datorită propriilor sale manifestări și ne determină să facem cu o violență crescîndă, și pînă la limita puterilor noastre, ceea ce am și început, ca de pildă a lovi, a alerga, a striga; enervarea, care este proprie acțiunilor penibile, își dublează intensitatea prin inflamația produsă în vreun loc sensibil; enervarea provoacă tuse, scărpinat și oboseala gîtlejului, te face să vorbești și să forțezi vocea; stupoarea este o stare ciudată, în care nu poți face absolut nici o mișcare, dar fără a-ți da seama, fiecare mușchi acționînd împotriva celorlalți; de unde rezultă o imobilitate foarte încordată, ce poate provoca chiar moartea. Fiecare din aceste stări anormale durează și se agravează prin ele însele îndată ce se stabilizează și sînt urmate totdeauna, în mod firesc, de o stare compensatoare, cînd tot ce a acționat se odihnește, și tot ce s-a odihnit acționează. Toate crizele din cauza oboselii sfîrșesc prin somn; iar somnolența — care dăinuie prin ea însăși și în timpul căreia se știe că toate grijile și pasiunile sînt parcă departe de noi și de neînțeles — poate fi socotită de asemenea ca o stare anormală. Fiecare a cunoscut bărbați viguroși și prea puțin ocupați, care se înfurie o dată pe zi; dacă observați însă cîtă mînie se află într-un acces de tuse, veți înțelege mult mai bine, în toate sensurile, termenul atît de expresiv de iritare; și aceste considerații ne fac să înțelegem mai ușor pasiunile decît analiza gîndurile noastre.

Revenind la expunerea strictă a subiectului nostru, trebuie să spunem că jocul imaginației, care consistă mai ales din succesiunea acestor stări corporale, este prin natura lui, după împrejurări, cînd violent, cînd instabil, pe cît de bogat în mișcări, pe atît de sărac în obiecte și totdeauna echivoc, după cum se poate observa la copiii care adesea, în lipsa unui joc ordonat, cad în extravaganțe și incoerență, trec de la rîs la plîns și, în același timp, urmăresc imagini evanescente. Aceste observații vor da adeseori prilejul oamenilor să se rușineze de specia umană. Vom expune pe larg cum în opoziție cu acest delir fiziologic — atît de obișnuit — poezia, elocința, muzica și solemnitățile plac și descătușează; dar trebuie să ținem seama în observațiile preliminare de această importantă idee, căci mulți cred că un anume delir condiționează artele, ceea ce este adevărat doar în sensul că trebuie să fie depășit. Aici domnește muzica.

5.

IMAGINAȚIA ÎN PASIUNI

Pînă acum am descris „trupul" pasiunilor, nu „sufletul" lor. „Sufletul" pasiunilor este o judecată falsă însoțită de toate acele dovezi scînteietoare — amintiri, presupuneri, previziuni — pe care cel stăpînit de pasiune le trece în revistă cu naivitate în timpul insomniei sau în stare de veghe. Acest joc al imaginației, care produce cele mai mari necazuri umane, mai este și altceva decît febră, încordare stăpînită, acțiuni inhibate de-abia schițate. Umbre se ivesc, fug, se reîntorc, surîzătoare, amenințătoare, triste; se întrezăresc locuri, mări, munți, orașe, unde cîndva am fost fericiți sau nenorociți; acest complex de imagini are și el o anumită semnificație. Trebuie totuși să apreciezi la justa ei valoare o asemenea putere de evocare. Sîntem așadar printr-asta artiști? Avem noi puterea de a contempla în visările noastre împovărate de pasiuni ceea ce se petrece în depărtări, sau ceea ce nu mai există? Cel stăpînit de pasiune răspunde afirmativ; dar noi am observat de pe acum că pătimașul este un martor nesigur; crede că vede; vrea să fi văzut; o neliniște prea reală, care poate crește atît de mult în intensitate încît să-i pună viața în pericol, îi dovedește aceasta îndeajuns. Modul cum îmi vorbește mă emoționează și mai că m-ar face să cred că văd și eu ceea ce vede el. Dar să facem cu sînge rece inventarul.

Cînd visez cu ochii deschiși, privind norii, fumul sau crăpăturile unui zid, se întîmplă să văd un chip sau mai curînd o ființă stînd nemișcată sau gesticulînd. Îl caut și adeseori izbutesc din nou să-l văd; dar, în sfîrșit, o clipă de atenție încordată mă face să observ că formele nu s-au schimbat; nu-i nimic în realitate decît fum, nori sau crăpături. Nimic în plus. Suspinul este zgomotul vîntului și nimic mai mult; pasul ce credem că-l auzim, e trîntitul înăbușit al unei porți și nimic mai mult. Astfel judecata, emoția, gestul, tremuratul corpului alcătuiesc toată realitatea vedeniei. E cazul să observăm că orice obiect, mai ales pe care nu-l vedem clar, n-are la început contururi precise, că mișcarea ochilor și a corpului face să alerge sau să

danseze toate lucrurile și că orice schimbare a luminii le transformă dintr-o clipă în alta. Cîte n-aș putea întrezări în acest haos de o clipă? Trebuie să observăm de asemenea că nu regăsim acele iluzii decît dacă ne complacem în emoție și parcă printr-un fel de joc tragic.

Cînd obiectele sînt cunoscute, familiare și nu echivoce, atunci visarea își schimbă imaginile și privirea rătăcitoare se duce să-și caute vedeniile în altă parte și parcă totdeauna în spatele nostru. Se spune uneori că imaginile fanteziei sînt puțin clare, dar aceasta înseamnă însă a le descrie greșit. Casa mea de la țară, astăzi cenușă și ruine, cred c-o mai revăd, dar nu ca pe o imagine ștearsă sau cețoasă; în așa fel încît ar trebui să-mi concentrez atenția ca s-o văd; dimpotrivă, atenția o face să dispară; dar un gest, o mișcare, o scurtă emoție mi-o dezvăluie deodată altfel decît direct și asta-i tot. N-am decît amintirea de a fi văzut-o, adică simțămîntul intens care dăinuie și îi mărturisește existența. Astfel, încă o dată, amintirea aparține trupului și sesizez doar emoția; dar trebuie să mai adăugăm că această mărturie, cînd este singură și nu e însoțită de o judecată spusă cu glas tare, provoacă desigur spaimă. Memoria, în ansamblul ei, ar trebui să fie cercetată din nou plecînd de aici; dar mai ales aceea falsă, care, după cum se știe, ne face adeseori să recunoaștem un obiect pe care credem totuși că nu l-am văzut niciodată.

Acum mai rămîne să știm ce văd cînd visez. Dar nu pot niciodată să știu, căci ar trebui să reconstitui visul și atunci m-ar amăgi din nou. Rețin din el, sesizez acum o emoție foarte reală; restul nu este decît visare, ce dispare ca orice visare. Vorbesc, mă însuflețesc, vreau să revăd ceea ce cred că am văzut. Și fără să bănuiesc, ochii mei rătăcitori caută o formă echivocă în lume, vreo formă în care aș putea crede măcar un moment. Datorită acestor considerații ghicesc îndeajuns ce este un vizionar și un povestitor sfătos, dar asta nu mă determină de loc să cred tot ce spun ei. Nimeni nu este mai puțin artist decît vizionarul — și fac o asemenea afirmație chiar în ceea ce privește poezia și elocința; și numesc vizionar pe acela ce are atît de mult obișnuința de a judeca lucrurile după efectul ce-l exercită asupra pasiunilor, încît nu se îndoiește niciodată, dacă îi e foarte teamă, că ar fi văzut un obiect înspăimîntător, sau dacă este în

mrejele iubirii, de a fi văzut ochii pe care îi iubește, și așa mai departe. Vizionarul este acela ce pretinde că a văzut cît mai mult și e fără îndoială cel care vede cel mai puțin, căci nu cred de loc că nebunul poate vedea atîtea lucruri cîte spune; cred doar că simte mult mai mult decît poate explica prin lucrurile prezente și vizibile. Și pretind că vizionarul, la fel ca nebunul, nu-i nicidecum artist, pentru că n-are o anumită exigență față de operă, care printre celelalte lucruri este ceva real și împlinit.

Acel care imaginează cu ușurință romane nu va scrie niciodată romane valoroase. Un nebun nu este nicidecum artist, deși crede că vede multe lucruri pe care alții nu le văd. Greșeala lui este de a vrea să-și ordoneze acțiunile după imaginile sale, iluzorii, în timp ce artistul se pare că procedează cu totul dimpotrivă, ordonîndu-și imaginile după ce face, adică după obiectul care ia ființă sub degetele lui sau după un cînt potrivit, sau după o declamare cumpănită. Mișcarea firească a unui om care vrea să imagineze o colibă este de a construi; nu există alt mijloc de a o face să apară, după cum nu este pentru cîntec decît de a-l cînta.

Relațiile sînt mai complicate și biunivoce...

6.

DESPRE FORȚA PROPRIE A OBIECTULUI

Este potrivit acum să facem cîteva reflexii despre o maximă a lui Auguste Comte, filozof cu mult mai profund decît se spune, și mult prea puțin citit, deși nu-i lipsesc discipolii fideli în toate țările. „Orînduiește-ți cele sufletești după cele exterioare". Aceste cuvinte aparțin unui om care a trăit de multe ori — din cauza unor cumplite experiențe — zbuciumul unui suflet viguros, obligat, din pricina oboselii provocate de dorința de cercetare, să-și ordoneze spiritul numai după manifestările trupești. Căci nu-i de ajuns că această lume neînduplecată ne strînge ca în chingi din toate părțile; mai trebuie mult desigur pînă să-și ordoneze ea însăși gîndirea firească.

Se știe că s-a crezut mult timp chiar despre astre că răspîndesc iubirea, speranța, teama; și aceste puternice legături cu asemenea obiecte nu ne aduc seninătatea unui sen-

timent complex decît în măsura în care percepem ordinea lor nepărtinitoare. Ordinea lucrurilor mai apropiate este și mai ascunsă, îndeosebi pentru spectatorul leneș, care privind lucrurile nu găsește adesea decît prilejul să se lase stăpînit de visări difuze, inconsistente, care se pierd curînd într-un cerc de disertații mecanice. Iată de ce dacă n-avem o educație îndelungă la școala poeților și a pictorilor, arareori se întîmplă ca spectacolul universului să ne descătușeze de agitația sterilă care este cauza obișnuită a plictiselii.

Meșteșugul remediază această situație, căci activitatea noastră întîlnește ordinea inflexibilă și chiar o face să apară. Ogoarele cultivate ne dezvăluie mai multă ordine, și mai vizibilă, decît natura așa cum e ; dar aici varietatea cauzelor mai provoacă speranțe fără margini sau temeri confuze. Meșteșugarul, fie olar, tîmplar sau zidar, produce un obiect mai bine finisat, capabil să pună capăt ficțiunilor. În acest sens, există ceva estetic în orice obiect finit și durabil, și ceva din fericirea artistului în orice lucru al meșteșugarului. Trebuie să observăm, de asemenea, că mulțumirea și încrederea spiritului atunci cînd realizează forma dorită și de neschimbat, se intensifică prin tot ce este muncă și rezistență ; în acest înțeles urma uneltei în piatră, în lemnul dur este de pe acum o podoabă ; și ochiul va regăsi totdeauna, ca pe unul din semnele frumuseții, această forță pe care obiectul o opune schimbării, vizibilă și în lucrurile uzate și chiar în rămășițele lucrurilor durabile. În schimb, „semnele" chiar cele mai puțin izbitoare, ale unei materii fragile și care cedează în loc de a se uza, distrug totdeauna efectul ornamentelor, chiar cînd ele ar fi inspirate de cele mai bune modele.

Este vrednic de observat: contemplarea naturii organizate, după ce nenumărate meșteșuguri și măsurători au pregătit-o îndeajuns, a trebuit să se sprijine mult timp pe ritmul poetic, care contribuia la rîndul lui, și mai energic, să pună capăt tuturor divagațiilor, statornicind înțelesul cuvintelor printr-o lege. Poate observăm de pe acum de ce natura nu este cu adevărat frumoasă pentru un spirit viguros decît în anumite împrejurări favorabile și datorită progresului și răspîndirii cunoștințelor care fixează spiritul cel puțin prin prejudecată și alungă zeii agrești.

A te supăra fiindcă lucrurile nu se supun dorințelor reprezintă momentul copilăresc al gîndirii. Experiența ne face imediat cunoscut că o gîndire confuză constituie un rău mai mare decît faptul de a ne lovi de o necesitate inflexibilă pe care voința înfruntînd-o, se fortifică, găsindu-și în ea chiar un sprijin.

Mă gîndesc la acest obstacol ferm care nu mă iubește și nici nu mă urăște și care nu înșală niciodată. Aceasta este fericirea contemplației.

Însă toate operele de artă, atît cele ce se realizează cu ușurință, cît și cele care solicită eforturi mari, au acest caracter: de a fi obiecte prin excelență, adică de a se înrădăcina viguros și ca o necesitate, fără nici un echivoc, în aparență, fără să putem concepe vreo schimbare a lor, în sfîrșit afirmîndu-se prin ele însele. Ceea ce-i destul de evident pentru operele care sînt lucruri și mai ales pentru arhitectură ce suportă atît de bine ornamentul, precum și pentru arta statuară și pictură. Dar există de asemenea determinare și ordine de neclintit în poezie și în muzică și chiar la o povestire obișnuită ; numai forma să fie respectată cu strictețe, pînă în cel mai mic amănunt ; asemenea repetiție religioasă are prin ea însăși ceva estetic și copiii o știu bine. Poate cîntecul păsării n-are de loc prin el însuși un caracter estetic, din cauza lipsei unei determinări riguroase și a unei reveniri regulate ; el nu devine estetic decît dacă cel care contemplă îl asociază mărețului joc al forțelor primăvăratece, ceea ce-i dă valoare de obiect.

Trebuie așadar ca o operă de artă să fie creată, finisată și temeinică. Și aceasta pînă în cel mai neînsemnat detaliu, după cum se va vedea, pentru că ceea ce nu se integrează în masă nu poate să împodobească. Iată de ce improvizarea, fără respectarea unor reguli, nu este niciodată frumoasă ; arta oratorului este cea care izbutește să fixeze o simplă istorisire în ansamblul discursului său. Credem că nici o concepție nu înseamnă operă. Și e prilejul de a atrage atenția oricărui artist că-și pierde timpul căutînd printre simplele posibiluri care ar fi cel mai frumos: căci nici un posibil nu este frumos; realul singur este frumos. Creați deci și pe urmă judecați. Iată prima condiție în orice artă, după cum înrudirea cuvintelor artist și artizan o lasă prea bine să se înțeleagă ; dar o meditare îndelungată asupra naturii imaginației ne conduce

cu mult mai sigur la ideea-cheie că orice meditație ce n-are un obiect real este în mod necesar sterilă. Gîndește-ți opera, da, firește; dar nu ne putem gîndi decît la ce există; așadar, creează-ți opera.

7.

DESPRE MATERIE

De vreme ce este evident că inspirația nu creează nimic fără materie, îi trebuie deci artistului — atît la obîrșia artelor ca întotdeauna — vreun prim obiect sau o primă constrîngere reală, asupra căreia să-și exercite mai întîi percepția; bunăoară amplasarea și pietrele pentru arhitect, un bloc de marmură pentru sculptor, un strigăt pentru muzician, o teză pentru orator, o idee pentru scriitor; și pentru toți tradițiile acceptate. Prin aceasta se definește artistul, cu totul altfel decît după fantezie. Căci orice artist percepe și acționează fiind totdeauna meșteșugar sub acest aspect. Mai curînd atent la obiect decît la propriile-i pasiuni, s-ar zice aproape pasionat împotriva pasiunilor, adică neliniștit mai ales de a nu fi stăpînit de visarea leneșă; această caracteristică este comună artiștilor și îi face să fie socotiți cam suciți. De altminteri atîtea opere sînt apreciate în mod naiv după o idee preconcepută sau o imagine greșită ce ne-o facem despre ele și le socotim ratate din această cauză, ceea ce explică faptul că judecăm prea adesea artistul viguros care nu vorbește niciodată, după cel ambițios și dezorientat, care dimpotrivă pălăvrăgește. Dar dacă revenim la principiile expuse pînă acum, n-o să fim ispitiți să credem că vreun obiect frumos poate fi creat altfel decît prin muncă. Astfel meditația artistului ar fi mai curînd observație decît visare și mai degrabă observație despre ceea ce a făcut, ca sursă și regulă pentru ceea ce o să facă. Pe scurt, legea supremă a creației umane este că nu putem inventa decît muncind. Mai întîi deci meșteșugar. De îndată ce neînduplecata ordine materială ne ajută, libertatea se manifestă; dar de îndată ce vrem să urmăm fantezia, adică ordinea afecțiunilor corpului uman, devenim sclavi și creațiile noastre sînt mecanice în ce privește forma, adesea neghioabe și mai rar emoționante, fără însă a avea nimic bun și frumos.

De îndată ce un om se lasă pradă inspirației, adică propriei sale naturi, nu văd decît rezistența materiei, care l-ar putea apăra de improvizarea seacă și de nestatornicia spiritului. Pe urmele acțiunilor noastre de neînlăturat învățăm prudența; datorită însă acestui martor credincios al celei mai neînsemnate intenții, învățăm de asemenea să avem încredere în noi.

Cînd imaginația este hoinară, totu-i făgăduială, din cauza emoțiilor nesfîrșite de care sîntem stăpîniți; deci se poate prea bine ca sculptorul fără experiență să dorească vreo materie plastică ce se poate schimba la fel de repede ca propria sa inspirație. Dar chiar dacă ar dori vreun ajutor diavolesc datorită căruia marmura să fie dăltuită imediat, după dorință, tot s-ar mai înșela încă asupra adevăratei sale puteri. Dacă puterea de a executa n-ar merge mult mai departe decît puterea de a gîndi sau de a visa, n-ar mai exista artiști. Fiecare știe că există, datorită unor efecte ale naturii, forme de piatră, trunchiuri noduroase, noduri de rădăcini, pete sau crăpături, care par uneori, sau văzute din anumite unghiuri, figuri stranii, dar nesigure. Fără îndoială tentația cea mai firească a artistului este atunci de a mai adăuga puțin naturii și de a termina „schița" creată de ea; ceea ce înseamnă să dai unei fantome forma unui obiect. Aceasta poate fi observat de cei care sculptează bastoane; ei caută în formele rădăcinilor vreun cap de animal de-abia întrezărit, dar cel ce este iscusit pășește cu prudență pe un asemenea drum. Fiecare părticică de lemn pe care o dăltuiește determină puțin mai mult forma și duce la o nouă încercare. Astfel, artistul care observă, hotărăște inspirat de acțiune spre a percepe ceva. Deci modelul său este mai întîi obiect și apoi operă.

Mărturisesc că ambiția, totdeauna bogată în proiecte, neagă permanent o asemenea idee, conform căreia dorința de a place sau de a uimi depărtează mereu artistul de la adevăratul său drum. Este totuși adevărat că sub aspectul industrial, orice proiect condiționează materia, adică fără nici un discernămînt; și dimpotrivă, gîndirea estetică se dezinteresează totdeauna de ordinea umană ce dezaprobă și laudă și care este oricum rostul industriei; dar apropiindu-se mai mult de lucru, artistul îl întreabă și îl determină, ca și cum ar cere ajutorul naturii, împotriva propriilor sale idei, totdeauna inconsistente. Astfel trebuie înțeleasă

maxima, permanent pusă în practică, dar întotdeauna rău înțeleasă, că natura este maestrul maeștrilor. Să înțelegem însă că un eveniment real este pentru romancier ca acele blocuri de marmură pe care Michelangelo se ducea adesea să le vadă, fiind pentru el în același timp materie primă, sprijin și prim model. Alteori primul obiect, este mobila încă nesculptată dar care oferă dinainte propria ei formă, precum și bucățile de lemn de esență slabă sau dură. Pentru arhitectul naiv care este inimitabil, după cum se vede la catedrale sau la casele vechi, primul obiect este opera utilă pe care vrea s-o facă mai întîi; și urmărind această idee, ne aflăm foarte aproape de creația ornamentală, după cum se va vedea. Pentru operele care se nasc și mor neîncetat, ca recitarea, dansul și muzica, primul obiect este întîia mișcare ce se împodobește cu cea care o urmează, dar care anunță totdeauna ce va urma cel mai bine, astfel că artiștii acestor genuri sînt poate mai puțin liberi decît ceilalți, deși în ce privește muzica pare evident contrariul. De altminteri aici există mai multe constrîngeri și instrumentul folosit, cum este vioara pentru muzicant, dalta pentru sculptor, creionul pentru desenator, pînza pentru pictor are mare importanță. Nu există ucenic care să nu fi observat că orice operă este determinată în mare măsură de aceste umile condiții; dar în ce sens opera depinde de instrument, iată ce nu se observă cu ușurință, căci facilitatea favorizează pe meșteșugar și dăunează artistului; iar meșteșugul și inspirația mergînd totdeauna mînă în mînă, nu-i ușor să le deosebești. Totuși se știe în lumea artiștilor, că o anumită facilitate este fără leac.

Rămîne să spunem acum prin ce anume artistul diferă de meșteșugar. Ori de cîte ori ideea precede și ordonează execuția, e vorba de industrie. Și totuși este adevărat că adeseori opera, chiar în industrie, corectează ideea în sensul că meșteșugarul găsește o soluție mai bună cînd încearcă, decît aceea la care se gîndise; în această privință este artist, dar numai întîmplător. Nu-i mai puțin adevărat că incorporarea unei idei într-un lucru, afirm chiar a unei idei bine definite, ca bunăoară desenul unei case, este doar o operă realizată mecanic, în sensul că o mașină bine pusă la punct mai întîi ar face opera în mii de exemplare. Să ne

gîndim acum la munca pictorului cînd execută un portret; e limpede că nu poate să-și „programeze" toate culorile pe care le va folosi la opera pe care o începe; ideea îi vine pe măsură ce lucrează; ar fi chiar riguros exact de a afirma că ideea îi vine pe urmă, ca spectatorului, și că el este de asemenea spectatorul operei sale pe cale de a se naște. Ceea ce este caracteristic pentru artist. Trebuie ca geniul să aibă farmecul naturii și să se uimească pe sine. Un vers frumos nu este mai întîi conceput și pe urmă creat; dar se dezvăluie frumos poetului; și o statuie frumoasă se descoperă frumoasă sculptorului pe măsură ce o execută; și portretul naște sub pensulă. Muzica este cel mai bun martor; pentru că nu există deosebire între a imagina și a crea; dacă gîndesc trebuie să cînt. Ceea ce nu exclude firește că se formează ideea de a cînta, în cinstea unui erou sau a unei fecioare, sau pentru a celebra pădurile, recoltele sau marea: dar o asemenea idee este comună muzicianului mediocru și muzicianului adevărat, după cum fabula despre Don Juan este comună lui Molière și celorlalți; după cum Esop este modelul atîtor fabuliști; după cum un model pentru pictat este model. Geniul nu se cunoaște decît în opera pictată, scrisă sau cîntată. Astfel regula frumosului n-apare decît în operă și rămîne în ea, în așa fel încît nu poate servi niciodată, în nici un mod, pentru a face altă operă.

Trebuie să explic aici această idee, prin ea însăși destul de ascunsă. Cititorul va hotărî — după cunoașterea celor ce urmează — dacă ea se verifică la toate artele. Totuși o observație ce ne poate călăuzi primii pași se impune de la sine spiritului. Arta în care se face cel mai mult simțită rezistența materiei este arhitectura. Dar această artă nu este ultima venită, nici ucenică: este maestra aproape a tuturor artelor și mama lor. Dimpotrivă, arta cea mai independentă, proza, este și cea mai tînără, cea care dibuie cel mai mult, cea mai amăgitoare dintre toate, mai ales cînd exprimă sentimente, materie prea fluidă. Totuși nu lipsesc artiști care blestemă marmura, și alții dicționarul și gramatica, ca și cum ar fi mijloace sărace pentru crearea lucrurilor mari pe care vor să le reprezinte. Aceasta-i o eroare proprie imaginației și astfel își închipuie romancierul că

este artistul; dar adevăratul artist nu se împacă mult timp cu un asemenea gen de declamație; el, mai degrabă, iubește meseria și-i mulțumește. Fericiți cei ce împodobesc o piatră dură!

8.

DESPRE CEREMONIAL

Datorită experienței cîștigate de cele mai neînsemnate meșteșuguri, neînduplecata ordine exterioară este totdeauna destul de cunoscută, pentru ca spiritul care observă să se poată odihni într-însa de reveriile informe și să creeze percepînd. Totuși această ordine nu este niciodată cea dintîi cunoscută. Ordinea umană este în mod necesar întîiul univers de la care copilul așteaptă totul și căruia i se conformează. Și se știe că îndeosebi în regiunile unde viața este asigurată cu ușurință și activitatea industrială se reduce la unele munci ușoare, ordinea umană domină totdeauna ca obiect. Oricum ar fi, fiindcă ordinea umană este prima cunoscută, toate ideile noastre se formează pornind de la ea, după cum o dovedește îndeajuns caracterul ambiguu al cuvintelor „lege" și „ordine" pentru a nu le cita decît pe acestea. De asemenea orice gîndire concepe mai întîi ordinea exterioară după ordinea umană, ordine cu mult mai mlădioasă decît cealaltă și unde dorința și rugăciunea pot mult. Dar este suficient a spune, pe scurt, că ordinea umană este în mod firesc supusă tulburărilor imaginației, intensificate mai mult prin faptul că afecțiunile sînt contagioase, astfel că mînia, enervarea, încordarea se dezvoltă cu ușurință în ea, după cum experiența ne dovedește în toate timpurile — prin panica, furia și delirul mulțimilor.

Se știe că pînă și popoarele cele mai ignorante, și s-ar putea afirma mai ales acestea, au organizat totdeauna mulțimea conform unor foarte stricte ceremonii, cu scopul de a le disciplina pasiunile. Poate că ar trebui să spunem că în țările cu climă rece activitatea solitară a orînduit și format altfel spiritul. Aici artele care schimbă materia s-ar fi dezvoltat primele; dar amintirea vechilor ceremonii trebuie că a dirijat totdeauna munca meșteșugarilor, dacă este adevărat că omul a urcat de la ecuator spre poli aducînd cu el focul. E sigur că ceremonialul care are drept țel principal de a subordona corpul uman unui ritual, are prin el însuși un caracter estetic și domină aproape pretutindeni artele solitare. Dansul, cîntul, podoaba, cultul au fost preludiile edificiului, de care pe urmă sculptura, pictura, desenul s-au separat. Totuși, în această istorie imaginară a Artelor Frumoase, nu trebuie să se meargă dincolo de ceea ce poate fi verosimil, căci toate lucrurile omenești purced din mai multe obîrșii. O atitudine, ca bunăoară aceea de a te așeza în genunchi sau a da afirmativ din cap, se statornicește prin cauze concordante; și se poate afirma că ori de cîte ori e vorba de o instituție, nu au fost mai multe cauze. Orice povestire se creează prin reveniri, concordanțe și interferențe. Desenul a fost cu siguranță o scriere, dar probabil și o abstracție a sculpturii, căci desenul este gestul fixat; însă gestul înseamnă cel puțin două lucruri: obiectul și omul; astfel, desenul a putut să însemne la fel de bine un sentiment ca și un obiect; semnul magic este așadar la fel de vechi ca semnul descriptiv. De asemenea, arhitectura a fost cu siguranță adeseori o indicație pentru dans și o ceremonie fixată. Iar arta constructorului a putut să se exercite, mai întîi, după împrejurări, în colibe sau în caverne, utilul avînd atunci prioritate față de semn. Iată pentru ce este de ajuns să ierarhizăm Artele Frumoase și să le definim după natura umană așa cum o cunoaștem; este cel mai bun mijloc de a aduna pentru fiecare subiect toate cauzele și fiecare dintre ele, după însemnătatea ei proprie.

Trebuie doar să menționăm aici că ceremonialul are drept scop să aducă un remediu improvizațiilor dezordonate ce caracterizează pasiunile și chiar emoțiile, și prin aceasta, să furnizeze un obiect și, în același timp, o regulă pentru jocurile solitare ale imaginației care duc la rătăcire, chiar la oamenii cei mai cultivați. Și după cum e firesc, această regulă a pasiunilor, prin expresia ei complexă, este în adevăr prima, de vreme ce astfel orice om învață să gîndească în același timp cu vorbirea. Iar prin gîndirea colectivă fiecare ajunge la gîndirea proprie. În afară de imitația organizată și de simpatia complexă care este politețea, nu există propriu-zis umanitate, ci doar animalitate și chiar fără a fi permanent conștientă. Să considerăm așadar ceremonia la

origine și totdeauna ca sursă a amintirii, a sentimentului și a gîndirii; astfel aici nu există nici o deosebire între expresia sau schimbul de sentimente și puterea de a le încerca. Aceste idei vor reveni, dar trebuiau menționate acum, ca să îndrumăm prin lectură reflexiile cititorului, de obicei prea puțin pregătit să considere ceea ce datorește serbărilor publice și particulare și tuturor felurilor de cult.

9.

DESPRE O CLASIFICARE NATURALĂ

După cele ce s-au spus, două grupe se conturează de la sine în multitudinea artelor și operelor: artele societății și artele solitare, neexistînd firește artă solitară în înțelesul absolut al termenului. Totuși e limpede că desenul, sculptura, arta olarului, arta celui ce face mobile și chiar un anumit fel de arhitectură se explică suficient prin relația dintre meșteșugar și lucru, fără sprijinul direct al orînduirii umane prezente. Pentru muzică, e firesc să ne gîndim că e mult mai socială decît improvizația solitară; o singură voce este mai întîi prea docilă pentru pasiuni, atîta vreme cît n-o sprijină instrumentul sau acordul tuturor în comuna incantație sau vociferație. La fel se poate afirma despre dans și despre costum, care sînt în primul rînd ale tuturor pentru toți; frumusețea o vedem la vecinul nostru înainte de a o vedea în oglindă. Iar pentru poezie și elocință, e limpede că ele se transmit firesc de la individ la cei prezenți, deși poezia se poate dezvolta pe urmă în singurătate. Arhitectura, prin caracterul ei public, face legătura între arta colectivă și arta solitară. Dar cartea și proza se separă foarte clar de artele colective și definesc oricum cultura prin izolare și în tăcere. Deci arta prozei este ultima venită.

Structura umană ne oferă mai temeinice motive pentru o clasificare asemănătoare. Căci imaginația, după cum s-a văzut, își caută scopul; și scopul cel mai apropiat se găsește în acțiunile noastre. Astfel vocea face să se audă imediat cuvintele sau cîntecul care voiam să-l imaginăm; astfel, percepția propriei noastre voci ne îndrumează îndată și ne conduce fără răgaz la țel; căci este același lucru de a aștepta

sunetul care continuă sunetul, sau de a-ți crea mai bine dispoziția trupească pentru a-l continua într-un fel sau altul. Așadar eu sînt și spectatorul muzicii mele.

Un alt ajutor al imaginației, tot atît de prompt și prezent ca vocea, îl găsești în ce privește simțul tactil, în gesturile și mișcările noastre. Trebuie să ținem seama că trupul nostru, în orice poziție, atitudine și efort, ne este permanent prezent, cînd încordat și cînd destins, cînd împovărat și greoi, cînd ușor și voios, chiar fără nici o mișcare vizibilă pentru ceilalți. Astfel mimica urmează imediat imaginația, sau mai exact o însoțește în așa fel încît a imagina că faci și a face sau a începe sînt cu strictețe același lucru. Din această relație naturală rezultă mimica, dansul, precum și artificiile costumului, în măsura în care sînt apreciate direct ținînd seama de siguranța, degajarea și îndrăzneala lor atît de intens resimțite atunci în tot corpul.

Percepția vizuală este de altă natură, fiind totdeauna condiționată de obiect; există un gest ce schițează forma pentru ochi și care este cu totul diferit de mimică; acest gest, în măsura în care lasă „urme", definește toate artele plastice, ca desenul, sculptura, totdeauna conform materiei, cum s-a spus. Aceeași relație se mai observă însă aici între inspirație și acțiune; căci a imagina și a desena, a imagina și a clădi nu sînt totdeauna două lucruri, nici două momente. Concepția unui model preexistînd în felul unei fantome și exprimată prin execuție este ea însăși imaginară. Pe scurt, există ceva imaginar în imaginație, de care filozofii nu se vor feri niciodată îndeajuns.

Ținînd seama de aceste considerații, artele se pot clasifica în trei grupe. Cea mai firească și apropiată de instinct este fără îndoială mimica și varietățile ei, totdeauna imitativă și colectivă în primele încercări; orice atitudine este mai întîi de politețe și obișnuită; orice expresie de asemenea. Artele vocale sau de incantație nu sînt decît un caz specific al acesteia; totuși se pare că atitudinea este determinată puțin înaintea vocii. În sfîrșit, artele plastice ar fi definite prin sprijinul pe care gestul îl aduce vederii, mai ales cînd se fixează într-o operă durabilă. Dintre ele arhitectura este firește colectivă, oarecum familiară; și nici sculptura și pictura nu se depărtează vreodată cu totul de ea. Desenul este cu siguranță mai abstract și mai solitar. Iar scrisul,

care este desenul cel mai abstract, cu ajutorul tipografiei, ar defini pe ultima și cea mai solitară dintre arte.

La acestea nu se opune deosebirea cunoscută între artele în mișcare — dinamice — și artele în repaus — statice — primele neexistînd decît în timp și prin acțiunea corpului însuflețit, celelalte lăsînd urme durabile sau monumente, în sensul cel mai larg al cuvîntului. Dar vom găsi aici un motiv de a considera poezia, elocința și muzica drept intermediare, de vreme ce ele se fixează și în monumente, deși aceste monumente nu le fac să existe propriu-zis; căci totuși — cînd creatorul nu mai există — rămîne mai puțin din mimică decît din muzică. Trebuie să menționăm că toate aceste clasificări se armonizează și determină pînă în amănunte ordinea de expunere potrivită.

10.

UN TABLOU AL ARTELOR FRUMOASE

Să enumerăm acum artele, pe cele majore și pe cele minore. Primele sînt firește acelea care pregătesc corpul uman potrivit supleței și forței și mai întîi pentru el însuși. Ceea ce caracterizează asemenea arte este că spectatorul nu poate să le aprecieze decît printr-o imitare ce îl pregătește la fel sau printr-o tradiție pe care el însuși a încercat-o. Astfel dansul și toate varietățile lui, care sînt politețea, acrobația, scrima, echitația și, în general, toate artele care ne descătușează de timiditate, de frică, de amețeală și de rușine. Aceste arte pot fi denumite arte ale gestului sau arte mimetice, pentru că folosesc imitația ca mijloc principal și de asemenea fiindcă au drept consecință — care va fi predominantă, pe urmă, în toate artele fără excepție — de a „fixa" orice expresie a emoțiilor împotriva efectului surprizei și al pasiunilor, totdeauna echivoce. De aceste arte — și mai ales de politețe — se leagă arta costumului și artele subordonate: a croitorului de veșminte, a bijutierului și a coaforului. Și este oportun — pentru a explica toate aceste arte în ansamblul lor — să observăm că ele nu sînt decît accesorii, pentru plăcerea spectatorului, dar că au în mod esențial drept scop plăcerea actorului însuși care, prin acordul mecanismului instinctiv și al voinței, fără a se constrînge reciproc, apare drept modelul desăvîrșit al tuturor simțămintelor estetice. La aceste arte putem adăuga și arta armelor și arta heraldică ce include toate emblemele, și menține pînă și în mișcările cele mai însuflețite ierarhia și politețea.

Urmează artele de incantație, sau artele vocale, care au drept scop de a orîndui și de a da expresie strigătului natural. Dintre acestea, principale sînt poezia, elocința și muzica. Deși presupun totdeauna o artă a dansului, adică o ușurință și o plăcere specifice recitatorului sau cîntărețului, caracteristica lor este că plac prin ele însele, ca „obiect", și că operele lor pot fi fixate și reproduse, dar cu rezerva că nu există decît în timp și printr-o acțiune neîntreruptă.

Așa cum dansul și întregul ceremonial sînt condiționate de podoabe și embleme, muzica este determinată de instrumente și astfel progresul unor asemenea arte se sprijină pe ordinea exterioară. Arhitectura orînduiește și mai bine toate aceste arte schițînd de la început cortegiul, cîntecele și declamația. În arta arhitecturală trebuie inclusă și arta grădinarului; ea este în același timp o pictură naivă și care pregătește plimbările, ocolurile, conversațiile sau sărbătoririle și comemorările, în sfîrșit tot cortegiul simțămintelor deprinse. Arta teatrală „adună" într-un edificiu toate aceste arte în mișcare, dar le domină curînd pe toate prin forța ei proprie, comică sau tragică, ceea ce înseamnă a separa actorul de spectator, și a crea o estetică a formelor sau o frumusețe a aparențelor. Astfel se produce trecerea de la artele dansante la artele plastice.

Pentru artele plastice înseși, trebuie să spunem că sculptura și pictura sînt în mod firesc legate de edificiu și chiar nu pot fi separate de el fără primejdie. Despre autonomia formelor încremenite, desenul stă mărturie printr-o îndrăzneală care aproape nu face apel la materie și prin mișcarea regăsită. Este de asemenea momentul cînd gîndirea reia toate artele anterioare, guvernate de semnele sale abstracte, ceea ce anunță arta prozei. Astfel se înfățișează imensul domeniu pe care urmează acum să-l parcurgem.

CARTEA A DOUA

DESPRE DANS ŞI PODOABĂ

1.

DESPRE DANSURILE RĂZBOINICE

Nu s-a spus îndeajuns că paradele militare acţionează prin frumuseţea lor mai întîi chiar asupra celor ce execută manevrele şi defilează. E clar că mişcările bine dirijate ale maselor, precum şi uniformitatea costumelor sînt unul din spectacolele cele mai emoţionante. Însăşi forţa umană, disciplinată şi raţională, se manifestă în asemenea evoluţii. Arta cavalerului este inclusă în acele dansuri războinice, dar ea reclamă poate o dezvoltare proprie. Fapt este că priveliştea acestei mase viguroase şi înţelepte este specifică pentru a reprezenta societatea umană ca un „obiect" fără pasiuni, şi fără neorînduială. În spectacolul militar, chiar departe de inamic, forţele învinse sînt destul de puternice, destul de prezente, destul de virile, ca înfăţişare şi costum, pentru ca ideea raţiunii suverane să se manifeste mai bine ca în alte evenimente. Totuşi, ca în orice operă, spiritul apare interiorizat şi artistul este adevăratul spectator.

Experienţa acţiunilor violente face să se observe îndeajuns, ba prea mult, că există ceva dement şi inform în puterea umană dezlănţuită. „Obiectul" — aici omenesc — ne scapă, ceea ce face ca imaginaţia spectatorului să fie cuprinsă din nou de o furie similară. Cea mai veche dintre arte avea de scop să stăpînească şi să ordoneze furia, mai întîi în mulţime, unde dezordinea alungă aşa de repede orice gîndire. Forţele războinice, cînd mărşăluiesc, înfăţişează dimpotrivă, un „obiect" foarte circumscris şi mişcări în adevăr succesive, pentru că sînt previzibile. Materia cea mai puţin susceptibilă de a fi disciplinată nu arată decît voinţă reflectată. Omul gîndeşte atunci acţiunea lui; şi cum poate

toate ideile şi afecţiunile noastre sînt luate dintr-un asemenea tablou viu, ne ajută să înţelegem acel cult înfricoşător şi sacrificiile umane. Trebuie să ne gîndim că acest acord, în care natura improvizează conform ordinii, este prin excelenţă estetic şi model de frumuseţe, ca muzica, datorită acelei ordini în mişcare, veşnic ameninţată, veşnic regăsită.

Fiecare îi creează aici pe ceilalţi şi pe el însuşi; ciudat raport care domină toate mişcările în timpul manevrelor militare şi la război. S-a observat de multe ori că războinicul se întoarce din luptă mai frumos; astfel se explică judecăţile categorice de care nedreptatea profită prea mult. Trebuiesc reamintite aici cuvintele viguroase ale lui Vauvenargues: „Viciul aţîţă războiul; virtutea îl combate". Şi proza lui Vigny îşi are obîrşia în război; găsim într-însa acea învîrtoşată şi vivace mişcare umană ordonată şi stăpînită, precum şi expresia pudorii virile care orînduieşte lucrurile. Există o ruşine a aceluia care se înşală şi face să se rateze o manevră, asemenea cu ruşinea celui ce fuge; şi de fapt ceea ce-i ruşinos în fugă, este dezordinea, dezordinea tuturor şi dezordinea fiecăruia; la fel, o ordine condiţionează pe cealaltă. Deci ce te face să afirmi că-i ruşinos să-ţi fie frică, este faptul că-i urîtă; să spunem mai curînd că este ceva inform, sau ceva ce nu ştiu; o înfrîngere nu înseamnă nimic. Dar un marş, o manevră, un atac înseamnă ceva. Şi omul este fericit să fie ceva şi de a face parte din ceva. În acţiune, nu în repaos sau participînd la un spectacol. Drept care este plăcut să observi cum această podoabă atît de firească înfrumuseţează lucrurile urîte şi josnice, calculele meschine, ambiţiile laşe, de îndată ce limbajul confundă totul. Iată pentru ce trebuie să le analizăm cu atenţie la obîrşia lor şi să studiem omul cu precauţie; căci nimeni nu se gîndeşte îndeajuns că rădăcinile seamănă cu pomul; astfel, virtutea este un fel de imagine ascunsă a omului. Cu acest pachet de muşchi totul se sfîrşeşte.

Pentru a găsi originea adevăratului curaj, poate trebuie să urcăm chiar pînă la timiditate. Căci nu-i puţin lucru de a arăta ochilor omeneşti corpul omenesc şi chipul omenesc; înseamnă a vorbi în gura mare într-o criptă; prea multă dominare asupra celorlalţi şi a celorlalţi asupra ta; prea multe ricoşeuri. Fericit acel ce-şi desfăşoară acţiunea ca o

frumoasă ghirlandă. Această fericire există în orice dans și dansul nu este de fapt decît o politețe după cum cadrilul o arată prea bine. Dar manevrele militare conțin cea mai înaltă politețe, prin vigoarea pasiunilor, ordinea și dificultatea acțiunilor. Acest contrast este izbitor în dansurile războinice cele mai libere, cu condiția ca ordinea să existe în ele. Căci ordinea fără dezordine nu-i concretă; și cine stăpînește numai ideile, nu stăpînește nimic; așa se explică de ce în orice lucru frumosul desăvîrșește adevărul. După toate acestea nu se va mira nimeni că frumosul e ca un fel de rege al moralei; în consecință grecii n-aveau alt cuvînt mai expresiv decît „bunăcuviință" pentru a denumi ceea ce este onorabil și chiar sublim. Lucrul pe care dansul pumnalelor îl exprimă îndeajuns. Dar ajungem la jocurile de forță unde mulțimea stă nemișcată și privește; dar aceasta face parte din alte capitole.

2.

DESPRE ARTA ECVESTRĂ ȘI DESPRE CÎTEVA ALTELE

Există două aspecte în arta ecvestră; unul de caracter utilitar, avînd drept scop să conducă animalul, să-i prevadă mișcările și să păstreze stăpînirea asupra lui; celălalt e spectaculos în același timp și pentru călăreț. Acest aspect artistic nu-i zadarnic; nu-i puțin lucru să te simți sigur în șa, ceea ce se obține prin jocuri și exerciții în care ne complacem să stăpînim calul la fel de ușor cum am vrea să stăpînim propriul nostru corp. Și cu siguranță nu există acțiune în care mișcările instinctive să fie mai direct și continuu primejdioase, de vreme ce depind de zvîcnirile unui animal puternic și neîndemînatec. Astfel animalitatea este în același timp separată de om și strîns unită de el, sugerîndu-ne cea mai potrivită imagine a voinței și a pasiunilor. Cu acest corectiv totuși că animalitatea este simțită mai întîi ca fiind exterioară, fără pregătirea umilitoare care subordonează toate mișcările noastre unei frici intime. Improvizarea este specifică artei ecvestre, grația fiind totdeauna însoțită de surpriză. Există deci o plăcere a dresorului, estetică. Dar mai există și o plăcere de aceeași natură pentru spectator, cu condiția să fie avertizat; altfel nu ar cunoaște nici dificultățile, nici pericolul acțiunii și ar vedea în ea ceva artificial și urît. Trebuie să se observe aici că adevărata eleganță, care este forța, însă ascunsă, pare adeseori, la prima vedere, stîngace și urîtă. Trebuie multă atenție pentru ca ochiul să sesizeze imediat relațiile dintre călăreț și animal. În orice artă există astfel un singur efort care trebuie făcut împotriva primei impresii. Aceeași dificultate o vom întîlni și la mimică și în dansurile studiate, cînd se întîmplă să ai la început o impresie neplăcută; ceea ce-i specific acestui fel de artă care nu-i spectacol decît întîmplător și unde omul ce dansează sau acționează este cel mai bun judecător; drept care nu trebuie niciodată să judeci dansul dacă nu dansezi tu însuți. Un asemenea gen de artă are drept obiect corpul uman și spectator chiar pe acela care dansează sau se exersează.

Observația este valabilă și la arta scrimei, unde se deosebește cu ușurință utilul și frumosul, deși ele trebuie să se armonizeze pînă la urmă. Se știe că cea mai bună poziție a celui care face scrimă, adică cea mai favorabilă pentru un asalt rapid, pentru a para, pentru a fenta, are ceva neplăcut pentru spectatorul care nu cunoaște scrima. Există așadar o artă de a plăcea care nu este artă autentică și o scrimă care nu e nimic altceva decît de teatru. Există astfel un echivoc în ceea ce privește noțiunea de firesc. Firescul are alt sens în concepția vulgară, mă refer la acel gen de spectacol care nu este concretizat printr-o operă; astfel este arta comedianului, cea mai măgulitoare, cea mai facilă, cea mai falsă, și care vrea să le conducă pe toate celelalte. La fel desenul ce reprezintă mișcările secerătorului — mă refer la desenul adevărat și frumos — nu va place totdeauna la prima vedere. Putem socoti convențională atitudinea celui care face scrimă și aceea a călărețului, ca și a calului, dacă n-am privit cu atenție și mai ales dacă n-am mimat noi înșine această comportare. Dar trebuie să deosebim aici două mimici: una care acționează și alta ce se mărginește să exprime. Ultimul judecător este pasiunea care trebuie învinsă. Astfel, iubirea trebuie potolită după dans, mînia după scrimă, și frica după călărie. Ceea ce dovedește prea bine că arta nu exprimă de loc pasiunile, ci pasiunile învinse. Frumosul are două aspecte: forța și liniștea. Calul frumos

nu este fugos decît atît cît trebuie pentru ca măiestria să se dovedească; ceva mai mult și arta călărețului dispare. Rămîne de văzut ce dăinuie din arta pictorului, fie că el copiază un model sau altul.

3.

DESPRE ACROBAȚI

Nu există totdeauna ceva frumos în spectacolele acrobatice. Adeseori nu-ți produc decît neliniște sau dorințe greu de mărturisit sau o plăcere impură provocată de faptul că fiind noi înșine la adăpost, însă bătrîni și slabi, privim primejdia prin care trece o ființă tînără și puternică. În asemenea cazuri, dacă actorul nu-i nici frumos nici urît, ci doar transmite emoții, în schimb spectatorul este urît. Dar noi ne ocupăm de frumusețea acrobatică. Și trebuie să spunem că forța, calmul, senina stăpînire de sine în acțiunile dificile și primejdioase au totdeauna ceva frumos; limbajul naiv afirmă totdeauna frumusețea curajului, înainte de a spune că este valoros; ceea ce își găsește aplicarea la jocurile de circ, căci aproape întotdeauna acrobatul caută mai curînd să placă decît să emoționeze; asta-i mîndria lui. De aici zîmbetele și saluturile, cam ridicole dacă le considerăm aparte, deoarece sînt convenționale, frumoase însă dacă le apreciem în ansamblul în care se produc. Trebuie totdeauna ca aceste dansuri periculoase să înceapă și să se termine prin surîsuri; și asemenea grații de operă au cel puțin două semnificații: în primul rînd o frumoasă reacție și foarte înțeleaptă, împotriva fricii, a neîndemînării, în sfîrșit împotriva timidității, și — pentru a spune tot — împotriva temerității, ceea ce ne dă o idee măreață despre forța corpului și — în același timp — despre puterea de a voi. În al doilea rînd însă, surîsurile și gesturile calculate, exprimate cu rigoare, sînt prin ele însele o bună pregătire a mușchilor, ca saluturile complicate ce le face scrimerul înainte de a începe asaltul. Astfel acrobatul, înfățișîndu-se după cum vrea să pară, devine ceea ce vrea să pară, și acest raport care definește toate virtuțile, se manifestă îndeajuns

în mișcările balerinei, ce nu-și păstrează toată însemnătatea decît aici.

Dacă binevoim să ținem seama că dușmanul acrobatului este imaginația — în sensul precis că orice mișcare avîntată nepotrivită îl face să cadă — se va putea înțelege mai bine, după considerațiile făcute despre o asemenea artă supusă condițiilor celor mai imperative — cum frumusețea, potrivit unui aforism celebru, rezultă din armonia dintre imaginație și înțelegere, din jocul lor liber. Aici, printr-o întîmplare fericită, imaginația înseamnă un joc cu strictețe respectat — al mușchilor, al plămînilor, al inimii; iar inteligența, calcularea precisă a distanțelor și reprezentarea efectelor viitoare; în sfîrșit, greșeala este pedepsită cu severitate. Specific pentru arta acrobatică este fără îndoială faptul că o greșeală este ireversibilă. Strașnică învățătură pentru literatură, cea mai tînără dintre arte, care șterge și îndreaptă prea mult. Trebuie ca ideea și natura să se armonizeze; și forma umană mărturisește despre aceasta prin grația degajată din exercițiile acrobatice care te fac să tremuri.

Iată de ce există mai multă seriozitate în jocurile de circ decît în celelalte genuri de spectacol, unde pericolul nu este niciodată veritabil. Dar se întîmplă adesea ca gestul spectaculos, care n-are de loc sens deplin și direct, ci tinde spre verbalism și declamație, să ne înșele în ce privește adevăratele exteriorizări ale virtuții. Dacă un erou ar surîde grațios la timpul potrivit, în loc să ia fără să fie nevoie o atitudine rigidă, actorii s-ar apropia de sublim. De aceea au, ca și noi, mult de învățat de la spectacolele de circ. Poate că există două metode de a desena și două frumuseți rivale; căci unii lucrează după modele imitate din teatru; în consecință surprindem atunci contrastul foarte comic dintre jocurile bazate pe o forță excesivă și mușchii insuficient dezvoltați sau slabi; și cine va fi făcut cîndva o asemenea observație va rîde strașnic de tragediile pictate și de tragediile mimate și vorbite. Alții preferă să privească pe acrobații echilibriști și pe jongleri, la care dimpotrivă sesizează forța mușchilor unită cu grația și firescul. Este deci adevărat că maestrul de dans este maestru de pictură, sculptură și mimică; dar nu e mai puțin adevărat că acrobatul este adevăratul maestru de dans; și ca să spunem totul,

tumultul pasiunilor nu este niciodată frumos; umilința este urîtă, neliniștea este urîtă, mînia este urîtă și fără îndoială timiditatea nu este decît teama de a nu fi urît. Cu siguranță se face un schimb între acrobat și public; căci, pe de o parte, el cîștigă încrederea spectatorului, dar în schimb încrederea acestuia îl încurajează: nu ar fi stăpîn pe sine dacă ar stîrni panică; un strigăt l-ar face poate să cadă; însă el a influențat în așa măsură publicul prin dansul său studiat și armonios, încît un asemnea strigăt nu poate izbucni. Așa este omul de societate pentru dansul care i se potrivește, sigur de a fi agreabil celorlalți și sieși. Acrobat de multe ori și bun actor al unei adevărate tragedii; iată de unde romanul autentic își ia modelele. Astfel, dacă observăm cu luare aminte, dansul acrobatic evoluează de la o artă la alta; și mîna care desenează după o asemenea disciplină încă mai dansează, după cum se va arăta. Iar aplauzele nu sînt niciodată prea multe pentru a răsplăti grațiile circului, căci sîrma nu minte niciodată, și nici trapezul.

4.
DESPRE DANSUL IUBIRII

În afară de faptul că scenele de iubire, cînd sînt lăsate în voia instinctului și a pasiunilor, tulbură profund spectatorul, ele desigur neliniștesc o femeie care nu este exagerat de mîndră sau mîniată. Dar semnele iubirii sînt plăcute la privit, numai că trezind pasiunile, totodată le dau naștere și le moderează. Iubirea luminează chipul și liniștește prin imaginile încrederii și ale fericirii. Dar așa cum acest gen de dorință vrea să fie stăpînit și satisfăcut ca să constituie o garanție pentru pacea familială, în ce privește aparențele, este bine ca instinctul să nu se manifeste prea mult și, în sfîrșit, să se umanizeze. Căci este adevărat că există o anumită doză de convenție în expresia umană; și se presimte aici marea valoare a comediei. Pe scurt, iubirea omenească nu izbîndește niciodată fără menajamente și precauții, căci țintește departe.

Mai e un drum lung pînă cînd pudoarea să aparțină exclusiv sexului feminin și gesturilor de iubire. Există pudoare în dansul războinic, după cum s-a arătat. Totuși, cum iubirea este supusă pînă la urmă legilor instinctului, primejdia libertinajului în dragoste este poate mai vizibilă decît pericolul războiului liber. Pasiunea este aici mai urîtă ca iubirea; iată de ce decența este la fel de bătrînă ca și crima. Și trebuie să căutăm pe o asemenea cale motivul cel mai de seamă pentru care s-au creat costumele, fără ele fiind foarte greu de înfruntat privirile. Se adaugă și alte cauze, mai ales pentru femeie, determinate de nevoia ca ea să-și păstreze timp cît mai îndelungat aparențele tinereții. Dar trebuie să observăm că urîțenia se întîlnește atît în dezordinea mișcărilor, cît și în semnele vîrstei pe care această dezordine o face atît de vizibilă.

Deci există în toate țările un ritual și o mimică a iubirii. Iar dansurile țărănești se explică foarte bine dacă se ține seamă de interesul ce-l avem de a supune la încercarea ce o constituie spectacolul public, întîlnirile dintre îndrăgostiți și chiar primele lor mîngîieri; altfel ar trebui o frenezie pentru a învinge timiditatea. Așa se explică acele mișcări ordonate și obișnuite pe care muzica le dirijează și le cheamă. Jean Jacques Rousseau a observat prea bine că iubirea legitimă ar trebui să se nască în acest mod, dar n-a explicat îndeajuns pentru ce. Știind asta, baletele, care sînt modele de dans, nu mai au nimic care să provoace mirare. Adăugăm că orice dans este onest în măsura în care-i dans; și dacă uneori pare destul de indecent străinului, el ar trebui să conchidă că dansul este ceva foarte viguros de vreme ce îngăduie multe. Totuși e cazul să credem că dansurile de salon sînt mai puțin autentice decît dansurile populare, deoarece nu presupun de loc stăpînire de sine; în timp ce la un bal cîmpenesc fiecare poate observa semnele unei seriozități deosebite și decența cea mai severă. Ceea ce se observă mai bine și la operele pictate și mai ales la cele sculptate, fiind destul de limpede că o statuie este mai decentă ca o dansatoare. Pentru a explica asemenea nuanțe, mă voi întoarce bucuros la artiștii mei de circ, totdeauna atît de firesc pudici în costumul lor sumar. Vom spune, pentru a termina cele expuse mai sus, că există totdeauna puritate în zîmbet, de vreme ce el este leacul emoțiilor intense și semnul uman prin excelență. Acum se observă destul de limpede că politețea este un dans simplificat sau

reminiscența unui dans, după cum adevărata pudoare nu este rușinea, ci invers, o artă creată împotriva rușinii. Dacă prudența este frică, ea nu mai este prudență.

5.

DESPRE DANSUL RELIGIOS

Oamenii pasionați refuză totdeauna să creadă că atitudinile și mișcările cumpănite tempereazä chiar pasiunile cele mai violente și sfîrșesc prin a le calma. Totuși în aceasta consistă puterea noastră; căci voința se exercită direct asupra acțiunilor muschulare, fără nici un intermediar, și fără nici o piedică interioară; dar, în schimb, noi nu putem face nimic numai prin gîndire împotriva „furtunii" muschulare; în această privință, gîndirea trebuie să-i succeadă și mînia sufletului să exprime doar mînia corpului, lucru pe care-l exprimă clar acest frumos cuvînt, pasiunea. Iată de ce ideea atît de simplă de a descleşta dinții și pumnii, de a înclina capul și corpul, de a îndoi genunchii, de a mima în sfîrșit împotriva mîniei — nu este niciodată acceptată cu ușurință. Religia stăpînește mai multe secrete, dar ea folosește în primul rînd acele șiretenii tradiționale prin care animalul pasionat este strunit mai întîi, și în curînd potolit pînă în străfundul sufletului, prin virtutea dansului.

Faptul că există dansuri religioase în unele țări constituie un avertisment pentru a considera cu mai multă atenție ceremoniile de la noi, atitudinile cuviincioase, tăcerile, cuvintele ritmate, cîntecele, regulile de politețe, procesiunile. Fără îndoială și în religie există liber arbitru, o judecată care alege, și, de asemnea, un fel de jurămînt; acestea sînt „comorile templului". Dar un alt gen de credință se manifestă mai curînd prin consecințe. Este obișnuit și cu ușurință explicabil ca un suflet stăpînit de mînie, de amărăciune sau de disperare să se simtă descătușat prin virtutea ceremonialului și a politeței; căci orice mișcare excesivă ar scandaliza în acest joc sacru. Astfel, tragedianul este prins de rolul său și îndrumat să „trăiască" mila, iertarea, renunțarea; consolarea pornește din afară înăuntru și calmează mai întîi prin atenția acordată de toți, prin acel consimțămînt, prin acele mișcări pline de precauție. De aici, ideea unui dumnezeu exterior, sensibil pentru simțul tactil. Experiența religioasă este destul de bogată, însă trebuie s-o descifrezi urmînd o idee-directoare; eu v-o propun pe aceasta.

Religia astfel considerată este deci o artă adevărată și, mai mult încă, arta prin excelență, dacă este cercetată cu atenție; căci celelalte arte n-au un țel atît de clar, toate caută însă să ne descătușeze de pasiuni, după cum Aristotel ne-a făcut să înțelegem despre tragedie, fără să se fi găsit destui comentatori pentru a extrage cu totul ideea din imagine. Așadar, orice artă ar avea drept țel de a pregăti corpul uman potrivit înțelepciunii, adică ținînd seama de rațiune și de pacea sufletească; dar nu toate în mod direct; căci unele pregătesc trupul datorită unor „obiecte" complexe care acționează asupra simțurilor, ca de pildă muzica, pictura, podoabele, edificiile; altele, de care ne ocupăm acum, disciplinează direct mișcările corpului, pentru o plăcere determinată; dar ar fi foarte greu să explicăm ritul dansului frivol, și plăcerea care o provoacă, fără a dezvălui secretul maestrului de dans, pe care el însuși îl ignoră. Secretul preotului nu rezidă decît în mijloace, căci el urmărește mîntuirea sufletelor și o vestește. Astfel, plăcerea nu mai este scopul. Totuși, cine ar îndrăzni să spună că dansurile religioase nu sînt acelea care plac mai mult? Dar trebuie să le dansezi. Și nu există nimic mai neghiob decît să stai și să privești cum se dansează, fie căutînd afinități, fie explicații.

6.

DESPRE COSTUM

Este destul de clar că veșmîntul schimbă atitudinile și mișcările, tot ordonîndu-le și temperîndu-le. Ceea ce se vede mai ales la costumele de gală; e destul să cităm straiele episcopale, mantiile de încoronare și plăcuțele de oțel pe care le purtau militarii odinioară la gît. Veșmintele religioase au scopul de a da corpului o imobilitate necrispată, ceea ce se observă mai ales la umeri, la brațe, la cap; mantia

episcopală împiedică mişcările înapoi ale capului, care distrag atenţia şi îngăduie aroganţa; fiecare înţelege că mersul şi cele mai neînsemnate gesturi depind de condiţiile impuse corpului, umerilor, braţelor. Observaţi că serviciul religios de dimineaţă se deosebeşte de cel de seară; preotul care oficiază messa e mai spătos, se agită mai mult, are mai multă autoritate; este rugăciunea de dimineaţă rostită în continuare. Serviciul divin de seară înseamnă rugăciunea de noapte, reculegere, meditaţie despre sine şi despre cele pămînteşti, pregătire pentru tihnă. Există desigur o artă de a purta costumul, dar costumul „poartă" de asemnea pe om.

Mantia de curte, mai ales cea regală, dă mai multă autoritate şi o maiestate mai impunătoare. Dar şi la ea mişcările bruşte sînt aproape imposibile, din cauza faldurilor complicate, grele, din pricina trenei şi a acelor care o poartă. Un paj este îmbrăcat altfel, rolul său constă în a fi simplu, vioi, tăcut. Este îndeajuns să arătăm că pentru militar veşmintele tradiţionale au de scop să îi dea o atitudine mîndră, care să îndepărteze frica şi dorinţa de a fugi; şi este destul să vezi costumul ostaşilor din vremea noastră pentru a compara războiul de acum cu cel de altădată. Şi casca dă o siguranţă şi face ca privirile să se îndrepte spre pămînt. Iar pentru a termina consideraţiile despre costumul bărbătesc observăm că părţile lui cele mai de seamă privesc aranjarea părului şi gulerul, care ordonează mişcările şi felul de a ţine capul; manşetele, care depărtează sau apropie umerii, liberînd, mai mult sau mai puţin, braţele; în sfîrşit, centura care are atîta importanţă pentru cei care — am zice — obişnuiesc „să gîndească din stomac"; am vrea să schiţăm aici un om care respiră din stomac şi acelaşi om strîns la stomac şi respirînd din umeri; sînt două roluri jucate cu bună-credinţă. Mai afirmăm că scaunul, patul, o podea ceruită pot să ordoneze gîndurile, temperînd pasiunile: dar veşmîntul e mai potrivit să le modereze. Iată pentru ce omul se îmbracă şi o face nu numai împotriva frigului; sau mai curînd dacă e doar împotriva frigului, avem de a face cu un alt om, mai simplu.

Sînt prea multe de spus despre costumul feminin. Acesta este mai complicat şi mai tiranic, pentru că aici pasiunile sînt mai vii şi mai schimbătoare. Primul lucru demn de

remarcat e că mai întîi el ajută şi în al doilea rînd se „ataşează" mai mult de persoana care îl poartă; iar ceea ce condiţionează veşmîntul feminin nu este atît ceremonia cît moda; dar moda trebuie să fie studiată separat. În afară de exigenţele modei, orice femeie are orele şi zilele ei, care au o valenţă specifică datorită rochiilor ce le poartă. Astfel, varietatea expresiei instinctuale care ar da naştere unor furtuni de emoţii confuze, cedează locul unor atitudini mai calme. Trebuie să spun că o femeie îmbrăcată bine seamănă puţin cu un portret şi fireşte se poate aştepta mult de la un portret; îl ghiceşti aproape la nesfîrşit, dar progresiv şi constant, şi oarecum, într-un sens invariabil „tipul" servind drept cadru sau reper, aşa cum trebuie totdeauna. Bunăoară frivolitatea afişată fără jenă provoacă mirare pentru un moment, deconcertează şi denaturează; iată pentru ce la o femeie care n-are decît o rochie, simţămintele se dezvoltă puţin şi totdeauna în chip sălbatic; căci firescul este prea bogat şi simplifică prea mult, şi dezorientează; rămîn instinctul şi neliniştea; pe cînd frivolitatea în costum de bal capătă formă şi stil; iată o temă pentru toate simţămintele. Frumuseţea expresiei se plăteşte cu acest preţ. Chipurile nefardate sau fără vreo podoabă sînt inexpresive, dacă n-au prin ele însele un anume stil. Dacă privim cu luare aminte straiele aranjate şi împodobite ale femeii au drept efect principal de a concentra atenţia asupra chipului şi părţilor corpului unde distingem mişcările respiraţiei şi ale inimii; înseamnă să faci ca dorinţa să se piardă în propriile ei şiretlicuri şi s-o îndrumezi totdeauna asupra părţilor nobile. Importanţa acordată chipului e un efect al artei de a place, cînd arta de a place e cu adevărat o artă; şi costumul este absolut necesar în această privinţă. O asemenea armură pregăteşte cum se cuvine pentru ceremonie, împotrivindu-se mai ales să atragă atenţia spre partea de jos care acordă semnificaţie funcţiilor pur biologice, totdeauna gata să domine sentimentele, mai ales la femeie. Astfel, inima este în mod real apropiată de spirit, în timp ce atenţia, totdeauna concentrată asupra chipului, invită la schimbul unor semne abstracte. Asemnea precauţii nu sînt niciodată zadarnice; şi orice libertate în croiala costumului — chiar decentă — va da totdeauna diverselor păreri despre aceasta o oarecare violenţă instinctuală, ceea ce,

datorită politeței, stîrnește pălăvrăgeli sterile. Despre care mărturisește prin contrast acea constituție toracică sau atletică, obișnuită la artiști, și care este atît de favorabilă expresiei, prin îmbinarea sentimentului cu gîndirea. De altminteri, observați că obiceiul de a înălța din umeri exprimă că nu-ți pasă de necazurile mărunte; ceea ce costumul de gală, mai ales la femeie, schițează anticipat. Se va observa, în sfîrșit, că rujul și pudra, la fel ca podoabele mai primitive, tatuajele sau penajele, au drept scop de a ascunde sau de a tempera cele mai multe din expresiile chipului, fără a ține seama de faptul că ele obligă de asemenea pe femei să fie mai rezervate; astfel ia naștere expresia, totdeauna complexă. Arta portretului evoluează și caută plecînd de aici. Dar ajunge despre costum; aceste idei n-au nimic obscur de îndată ce se află la locul cuvenit.

7.
DESPRE MODĂ

În afară de circumstanțele de climă și de anotimp, moda este supusă și altor condiții externe, cum sînt invențiile negustorilor, vanitatea bogaților, imitația și obiceiurile; și toate cauzele laolaltă nu pot face ca moda să fie frumoasă. Dar aceste condiții, cărora nimeni nu li se poate sustrage cu totul, sînt oarecum „materia" artei de a te îmbrăca, atît de strîns legată de arta de a te prezenta, de a vorbi, de a dansa, de a te fotografia și de a aștepta. Și moda, considerată din exterior, se extinde pînă la aceste arte; există o modă de a saluta, de a da mîna. Dar după cum există totuși o rațiune pentru a prefera adevărata măreție aceleia false și adevărata politețe celei convenționale, există și motive însemnate datorită cărora moda participă totdeauna la frumusețe și adeseori o exprimă. Uniformitatea este frumoasă anticipat, fiindcă orice mișcare necontrolată este ciudată și, în același timp, urîtă. Acela care se depărtează de obișnuință prin purtarea anumitor costume, nu face altceva decît să multiplice chiar numai prin aceasta unele manifestări care nu înseamnă nimic. Fiecare a cunoscut pe unii încăpățînați care rezistă modei; și este limpede că ei se

gîndesc mai ales la efectul pe care îl produc cu pălăriile lor din secolul trecut, fie că se mîndresc deoarece atrag atenția, fie că se tem de ridicol. În consecință devin timizi sau obraznici creînd în jurul lor o atmosferă de jenă care devine penibilă.

O altă condiție a modei, și mai determinantă, este că are de scop, totdeauna, să ascundă privirilor unele dizgrații ale naturii și „ofensele" vîrstei. Și cum nu este politicos să mărturisești că ai observat ce vîrstă are cineva și ravagiile scurgerii timpului, nu-i de asemenea de loc politicos să ți le dai prea mult în vileag. Dar ar însemna să le arăți încă mai avan ascunzîndu-le prea mult. Arta de a te îmbrăca ușurează trecerile de la o vîrstă la alta, sau maschează slăbiciunile trecătoare; se înțeleg astfel subtilitățile podoabei și totodată greșelile de bun gust. O fată care-și dă moderat cu pudră dovedește politețe față de o soră mai în vîrstă și sora ei mai tînără o va recompensa tot cu politețe. Pe vremea cînd bărbații se găteau excesiv, peruca era o politețe a tuturor față de cei care nu se puteau lipsi de perucă.

Trebuie spus de asemenea că moda înlătură cît de cît diferențele și ne ferește de a arăta privirilor celorlalți vreo trăsătură prea caracteristică a fizicului nostru. Pictorul ar putea poate să încerce aceasta; limbajul portretului îngăduie multe; dar portretul „viu" cere mai multă decență. Firea omului se dezvăluie aceluia ce o caută, dar nu trebuie s-o oferi niciodată celui preocupat de altceva și care nu privește decît din colțul ochiului. De aici s-a tras concluzia că e ceva vulgar într-un chip frumos; frumusețea speciei este atunci ca un drum care duce la recunoașterea frumuseții individuale în conformitate cu acea lege a tuturor cunoștințelor noastre, potrivit căreia numai înfățișarea simplă și obișnuită poate indica deosebirile și dezvălui unele gînduri. Cum un bun cîntăreț reușește să emoționeze numai atunci cînd nu cîntă fals, la fel un chip frumos trebuie să păstreze totdeauna înfățișarea omenească. Astfel se explică un paradox destul de spiritual: figurile foarte expresive nu exprimă nimic. Dar o asemenea idee este poate prea metafizică; n-o separați niciodată de observație.

Ceea ce-i estetic în modă, este o anumită siguranță și grație pe care o oferă prin convingerea că nu atrage atenția. Obrăznicia este urîtă prin nesiguranță; vreau să spun că

obraznicul care atrage atenția, este obligat să răspundă prin priviri, gesturi, zîmbete care n-au nici un sens, care nu sînt firești, care depășesc chiar extravaganța spiritului, cu singura excepție a nebunilor. Înfățișarea prostească nu are altă cauză decît deruta expresiei umane, evident determinată de exterior și nicidecum stăpînită. Există o asemănare între acest limbaj al „semnelor" — anticipînd atunci orice gîndire și sentiment — și conversația unui prost care vorbește mai repede decît gîndește. Trebuie o siguranță chiar numai pentru a improviza fără riscuri; în această privință locurile comune sînt utile, căci trebuie mai întîi să încerci semnele. Moda joacă rolul locurilor comune pentru semnele nevorbite; corpul și chiar chipul sînt adăpostite și ascunse în ele; sentimentul are cale liberă și natura individuală se poate manifesta și se sesizează ea însăși prin aceasta. Totul este paradoxal în natura umană, atît timp cît nu observăm că gîndirea este obișnuită și că ceea ce nu este absolut de loc gîndit nu este nici măcar simțit. Extravagantul nu știe nici el însuși ce simte. Poezia ajunge la nuanțe prin limbajul obișnuit, nu altfel; și prin poezie, comoară comună, cunoaște fiecare ce simte. Pe scurt, deosebirea presupune mai întîi asemănarea. A fi la modă înseamnă așadar a cunoaște un limbaj. Și neglijențele costumului atrag totdeauna, chiar la oamenii superiori, o „neglijență" a sentimentelor care completează caracterul boem, totdeauna echivoc chiar cînd e vorba de un exces, de o veselie sau o tristețe. Iată de ce se iau în derîdere destul de prostește grija și jena pe care le impune moda; nu se ține seamă de prețioasa libertate, de simțămîntul de a fi noi înșine, de intimitatea ce ne-o dă imediat purtarea unui costum potrivit cu vîrsta, cu timpul și cu mediul uman în care ne aflăm. Se afirmă prea grăbit că o femeie ar trebui să se arate cum îi stă mai bine, fără a-i păsa de modă; dar nu-i posibil, deoarece cea mai mică îndrăzneală deformează trăsăturile. Așadar, oricare ar fi moda, ea înfrumusețează și prin aceasta este și ea înfrumusețată.

În sfîrșit, moda este supusă condițiilor costumului și observați că veșmîntul contribuie totdeauna la o reținere fără de care nu există expresie, înțelegînd firește prin aceasta expresia proprie fiecărei ființe, nu expresia imitată. Atingem aici unul din secretele artei, și una din probleme controversate. Trebuie să alegem; încercările vor hotărî soarta

ideii. Să stabilim deci că acțiunea nu este expresie, și natura nu se exprimă de loc în „libertatea animală". Artistul cîntă, nu strigă; poetul vorbește în loc de a suspina și a geme. Și cele mai viguroase arte expresive tind spre imobilitate; la fel, poate este o primejdie pentru pictură și sculptură de a căuta prea mult mișcarea. Nu există o scară a frumuseții între operele care au un sens figurat cum este *Crearea Omului* de la Capela Sixtină, și celelalte figuri reprezentate dormind sau visătoare. Însă, cu privire la veșmînt și modă și, în sfîrșit, la împodobirea corpului, sesizăm anticipat această ciudată separare între expresie și mișcare. Fără îndoială mișcarea liberă exprimă prea mult, sau mai curînd exprimă tot fără a alege: atît acțiunile exterioare care ne determină, cît și emoțiile trecătoare care nu pot fi nici căutate, nici ghicite. Dimpotrivă, mama care ține un copil și însuși copilul ținut, exprimă mult. Prometeu înlănțuit este omul îmbrăcat. Altfel ar trebui să se spună că omul beat este cel mai bun actor; dar nici vorbă de așa ceva. Și se descoperă aici tot felul de reguli pentru declamație, pentru muzică și chiar pentru arhitectură; dar costumul ni le dezvăluie mai bine, și moda încă și mai bine, pentru că ea înlănțuie mai mult. Pudoarea, în toate lucrurile, duce la expresie. Cine se reculege, radiază. Și adevăratul gest este interiorizat, să spunem mai clar, spre odihna corpului, care singur vorbește. Dacă observăm cu luare aminte, numai pudoarea se poate exprima; nerușinarea nu dezvăluie nimic adevărat. În sfîrșit, a gîndi nu înseamnă a striga. Poate conciziunea adevăratei proze și a celor mai frumoase versuri ilustrează cel mai bine virtutea costumului. Înțelegem acum de ce moda duce în mod atît de firesc la stil?

8.

DESPRE PODOABĂ

Este limpede că un echilibrist nu-și poate îngădui să facă o mișcare de surpriză sau pasionată. O femeie gătită seamănă cu un echilibrist. Coafura, cerceii, colierele și medalioanele o avertizează că trebuie să-și cumpănească și să-și coordoneze mișcările; adaug că prin folosința lor obișnuită,

ele îndeamnă și determină o atitudine rezervată. Unul din efectele veșmîntului este că face corpul mai prezent și mai sensibil lui însuși prin percepțiile pielei. Podoabele ar fi un fel de veșmînt pentru părțile descoperite; acesta e și rostul inelelor pe degete.

Alte cauze explică de ce se poartă bijuterii sclipitoare; astfel privirea este deviată de la micile riduri din apropierea urechii, de la gît, de la încheietura mîinii, care fac prea vizibilă vîrsta; iar pielea devine mătăsoasă datorită vecinătății bijuteriilor și în contrast cu ele. O voaletă este și ea mai curînd un fel de ecran; dar toate podoabele sînt voalete. Și au poate mai puțin rolul de a ascunde vîrsta, cît de a diminua efectele trecătoare ale unei suferințe sau ale unei indispoziții. Experiența ne face să observăm că împărtășirea necazurilor mărunte nu înseamnă o companie plăcută; și constituie aproape o indiscreție să ne înfățișăm palizi sau îmbujorați după cum ne e digestia. Pe scurt, este frumos să oferim semenilor noștri un chip totdeauna același, calm, reacționînd numai la ce-l interesează.

Revin încă o dată la o idee esențială care va deveni încetul cu încetul obișnuită. Sinceritatea nu înseamnă să faci tot felul de mișcări necontrolate; ele pot fi luate drept semne. Plîngi fiindcă ți-a intrat o musculiță în ochi; plîngi de asemenea, fără să vrei, și din alte cauze; roșești adeseori fără să știi de ce, și din ce în ce mai mult pe măsură ce te gîndești la asta. În zadar îți încordezi atenția; și adevăratul observator ar vrea să înlăture aceste reacții instinctive, totdeauna dominate de circumstanțe exterioare; sînt litere amestecate, nu încercați să le citiți. Un om căruia îi e frig, își freacă mîinile ca și cum ar fi mulțumit. Timiditatea, firească la toți, complică mai mult lucrurile, prin grija de a repara și de a corija aceste zadarnice mesaje, care îi fac pe cei ce asistă să fie stăpîniți de neliniști. Un singur timid poate tulbura o reuniune de bărbați și femei! Se înțelege că politețea domină toate artele care au drept materie corpul uman.

Mulți cad în disperare pentru că sînt judecați după firea lor adevărată; ceea ce se explică prin faptul că natura animală își interpune semnele și înșelătoriile între el și ceilalți. Cine vrea să spună tot ce gîndește, nu trebuie să spună orice-i trece prin minte. La fel dacă vrei să pari tu

însuți, trebuie mai întîi să dai mai puțină importanță aparențelor și să le rînduiești, ținînd seama, în același timp, de obiceiuri și de cum ți se potrivesc firii tale; numai atunci poate fi vorba cu adevărat de oameni și nu de maimuțe.

Și imaginea firească a femeii îi este poate și mai străină, fiindcă-i mai puțin intensă, mai puțin fermă, mai puțin constantă. Trebuie așadar femeia să fie împodobită, pentru ca să-i înțelegeți adevărata fire. Cu cît este mai puțin gătită, mai puțin constantă, mai puțin îmbrăcată, cu atît vă este mai străină; dar și ei însăși.

9.

DESPRE POLITEȚE

Începe poate să se observe că civilizația se recunoaște după acea seninătate a chipului și a corpului care se opune atît de bine agitației copiilor, care-și dau aere din timiditate. Gîndiți-vă că nu este politicos să rîzi, dacă nu știi sau nu poți spune de ce rîzi. Sesizăm astfel adevărata politețe — foarte departe de lingușire sau josnicie — și care înseamnă în a nu spune decît ceea ce trebuie să se spună și de a nu exprima decît ceea ce vrem. A te arăta mirat fără să vrei, milos fără să vrei, vesel fără să vrei, este totdeauna nepoliticos. Dar a exprima fără a simți nimic, înseamnă nepricepere, stîngăcie sau cum vreți să spuneți și înseamnă de asemenea de a da dovadă de impolitețe; așa se întîmplă cînd rîdem cînd nu trebuie și roșim fără motiv. Timidul este acela ce are parte de asemenea improvizări neplăcute și se teme de efectele lor; dar el cade în greșeala contrarie; și, în toate cazurile, dă în vileag lupta cu sine, și cu atît mai mult cînd vrea s-o ascundă. Așadar, oricum s-ar manifesta, politețea înseamnă stăpînire de sine, care nu exclude nici forța, nici obrăznicia, nici chiar ultragiul, căci ce-i voluntar nu este nepoliticos, ci bun sau rău.

Am explicat îndeajuns că există o artă de a trăi, în care politețea bine înțeleasă este aproape tot, sau chiar tot. Că această artă de a trăi este o artă în sensul cel mai deplin al cuvîntului, cred că acum este destul de limpede. Omul

nu este un obiect odihnitor, dacă se poate spune astfel, decît dacă este politicos; dar totodată pe această cale ajungem la întreaga frumusețe, de care e în stare; dimpotrivă grimasa, zîmbetele neghioabe, ticurile, încruntările care nu exprimă nimic durabil, urîțesc chipurile, care destinse ar fi cît se poate de plăcute. Ne vom ocupa mai departe de frumusețea corpului uman; trebuie să anticipăm spunînd că există diverse genuri de chipuri și de expresii; pentru fiecare dintre ele existînd un anumit echilibru care constituie frumusețea lui proprie. Firește, chipurile ce exprimă pasiuni displac mai mult ca cele care sînt marcate de semnele vîrstei. Dar trebuie să mai spunem că aceste urme sînt consecința emoțiilor neexprimate, căci pasiunile de fapt nu iau naștere decît dintr-o interpretare a semnelor pe care crezi că le exteriorizezi despre tine; ura, bunăoară, nu este decît indulgență față de mînie. Aici se impun cîteva explicații.

Nu este adevărat că prima noastră mișcare, acțiune, semn, sau tumult sufletesc ne informează corect despre adevăratele noastre gînduri. Proasta dispoziție nu se măsoară cu injuria. Acest adevăr atît de simplu, este totuși totdeauna uitat și iată de ce. Primele noastre semne se integrează în circumstanță și o interpretează în așa fel încît să ne dea dreptate, dacă se poate spune, pînă la capăt; căci dacă ripostez chiar numai printr-un gest la o observație care mă jignește puțin, provoc un conflict și tot ce presupuneam devine adevărat; dar dacă mă abțin de la orice gest, ceea ce înseamnă politețe, părerea mea va fi cu totul alta. Gîndirea își găsește temei totdeauna într-o judecată amînată, într-o îndoială asupra aparențelor; astfel, un chip liniștit devine mai autentic, și această apărare de sine păstrează adevărata tinerețe. Așa se explică de ce politețea autentică nu este niciodată mincinoasă; căci ceea ce dezvălui prin nepolitețe nu sînt de loc eu, ci un animal neliniștit, care tremură, brutal. Se spune energic: „Ce ți s-a năzărit?" iar această expresie exprimă bine influența pe care lucrurile mărunte, pînă și un fir de praf, le au prea adesea asupra dispoziției noastre. O rază de soare îți încruntă sprîncenele și iată-te un adevărat Jupiter tunînd și fulgerînd, dacă nu cauți să te stăpînești. Firește, acela care mă scutește de aceste manifestări zadarnice ale epidermei lui, nu-mi ascunde nimic important. Adevăratul pictor caută altceva.

10.

DESPRE PURTAREA FIREASCĂ ȘI GRAȚIE

Timiditatea este răul de care suferim toți, fără excepție, deși nu-l mărturisim niciodată; și ori de cîte ori sîntem în afara căilor politeței — cum se întîmplă cu oratorul, actorul, candidatul — tracul îți răscolește măruntaiele. Acest simptom atît de cunoscut arată măsura intensității pasiunilor; căci iată una care aproape nu are obiect, dar își găsește forța în ea însăși și se intensifică prin propriile sale efecte și prin propriile sale semne. Încrederea în sine este o consecință a voinței, care suprimă manifestările exterioare ale emoției și chiar gîndurile ce o provoacă; și nu există niciodată frumusețe fără încredere în sine. Dar purtarea firească și grația sînt mai frumoase. Stendhal spune bine despre doamna de Rénal: „Acest mers ce-l avea cînd era departe de privirile bărbaților". Există o grație a copilului care îți arată că maică-sa îl ocrotește; o asemenea siguranță fără efort este rară. Acestei femei îi trebuiau frumoasele grădini claustrate; totuși alți bărbați poate ar fi putut să o vadă astfel fără s-o tulbure. Grația exprimă așadar totdeauna un raport social; iată de ce grația într-un portret spune mult. Grația este „conversația mută" pregătită și liberă în care surprizele nu sînt decît joc. Dificultatea, se înțelege, este de a nu merge pînă la grația neghioabă sau convențională, ceea ce seamănă cu a vorbi fără a spune nimic din teama de a nu scandaliza. Grația trebuie să aibă totdeauna forță și, dacă se poate, profunzime. Ceea ce-i neîndoielnic este că nu există niciodată profunzime fără a avea tu însuți grație și a o răspîndi în jurul tău. Aici e ca la scrimă, unde cea mai neînsemnată contracție a unui mușchi acționează ca o frînă. Arta de a iubi presupune această grație; și fără ea — prieteniile au totdeauna ceva arid. Grația este deci un schimb de încredere, ca între gimnaștii care se bizuie unul pe celălalt. Purtarea firească merge mai puțin departe decît grația; ea afirmă mai mult și dă mai puțin; se poate chiar ca purtarea nesilită și firească să-l înspăimînte pe timid, ceea ce nu se întîmplă niciodată cu grația.

Zîmbetul face parte din grație; dar nu zîmbetul voit, ce nu este decît un expedient al înțelepciunii și care anticipează liniștea trupească. Zîmbetul grației urmează dimpo-

trivă liniștei trupești; el o exprimă; el „urcă" dacă se poate spune de pe corp pe chip, pe cînd zîmbetul silit încearcă să „coboare". Una din consecințele iubirii depline este grația deplină; dar grația mai este și un schimb, și bucuria de a fi astfel primit și dăruit constituie cea mai trainică dintre bucurii, ceea ce cuvîntul grație exprimă foarte bine, prin triplul său înțeles. Vom spune însă că poate există doar grație în sine, numai dacă împrejurările îngăduiesc; totuși nu în natura brută și sub acest aspect, frumusețea edificiilor, a mobilierului și a muzicii este legată de grația umană. În sfîrșit, pentru a spune totul, există o slăbiciune și în grație, căci simțim că un nimic o tulbură; nu este decît somnul pasiunilor. Iată de ce nu există niciodată grație completă fără o sănătate robustă; și în acest sens trebuie înțeles că semnele pasiunilor gata să-nflorească fac parte de asemenea din frumusețe.

11.

DESPRE FRUMUSEȚEA CORPULUI OMENESC

Să nu ne mai ocupăm acum de podoabă, și, ceea ce este mai greu, să uităm acest gen de frumusețe pe care desenul și pictura îl pot dărui uneori imaginii unui corp obosit, diform sau șubrezit; trebuie mai ales să înlăturăm acele amintiri ale grației sau ale expresiei care ne leagă sau ne încîntă. Trebuie să spunem ce poate să placă la corpul omenesc cînd nu se gîndește să placă și se înfățișează spontan privirii fără a ști că este observat. Lucru remarcabil, tot ce ar seduce în schimbul de impresii pricinuiește neplăcere în stare de repaos; și aceasta este poate ideea cea mai potrivită de urmărit dacă vrem să înțelegem ce înseamnă un chip frumos. Exteriorizarea atenției nu-i urîtă prin ea însăși, dar, dacă se permanentizează, este urîtă pentru că neliniștește, printr-o nevoie de a corespunde și prin absența „obiectului". Un chip frumos vestește liniștea tuturor „lucrurilor", chiar cînd avem de-a face cu o dezordine trecătoare; dar trebuie să te silești să nu exprimi decît ceea ce vrei, în orice caz să nu exprimi nimic fără motiv, așadar să poți reveni la repaos; însă anumite chipuri nu pot face asta. Unele exprimă mirarea, altele finețea și șiretenia, altele o

pretenție sau un scrupul, chiar cînd dorm. Frumosul despre care vorbim aici se prezintă așadar sub o formă care prin ea însăși nu exprimă nimic.

Există o prejudecată destul de temeinică împotriva acestei idei. Totuși s-o cercetăm. Chipul uman este o oglindă a lucrurilor, foarte emoționantă de privit și care ne face să nu le mai contemplăm de îndată ce se vestește vreun obiect nou. Iată de ce vederea unui chip totdeauna expresiv ne aruncă într-o contemplare nesfîrșită. Așadar, fie că un chip are o zbîrcitură firească, fie că se încruntă voit, ne emoționează într-alt mod, în loc de a ne dărui siguranța și seninătatea care sînt o consecință a privirii unor forme frumoase. Această observație ne duce destul de departe. Căci înțelepciunea înseamnă mai ales în a nu te încrede niciodată prea mult în propriile-ți pasiuni; și așa cum nu trebuie să lași evenimentele să-ți determine caracterul, tot așa nu trebuie niciodată ca împrejurările să-ți dăltuiască vreodată fața; și chipurile frumoase sînt ca un fel de dovezi ale acestei puteri de a uita și de a se uita. Mă îndoiesc că s-ar putea cita un chip frumos pe care să nu se citească absența prejudecăților, iertarea acordată tuturor lucrurilor și nouă înșine, o tinerețe în sfîrșit veșnic tînără, care provine din faptul că nu întruchipează nici un personaj. Dar omul nu-i făurit pentru a trăi după împrejurări. Experiența lasă de asemenea zbîrcituri, care ne stîrnesc milă; în timp ce frumusețea are totdeauna ceva naiv, semn sigur al forței interioare. Este oare ceva mai stupid decît un om ce se fălește într-una? Omul autentic va reacționa în această situație fie cu mînie, fie cu dispreț, dacă împrejurarea o cere; atît una cît și cealaltă fără nici o introducere sau prejudecată de una cît și de cealaltă. Chiar pe chipul feminin, această așteptare calmă are maiestate și forță. Dimpotrivă, oricîtă stimă am avea pentru un caracter, nu vom descoperi niciodată la el omul, ci totdeauna o „situație". Vai, nici gînd atunci de frumusețe! Zbîrciturile adînci sau de abia conturate pe care le-au lăsat treburile cotidiene îl dezonorează. Observați că despre un chip frumos nu puteți spune niciodată ce profesiune are. Iar în vijeliile naturii ca și în cele umane, frumusețea e sublimă, pentru că înseamnă atunci în chip firesc o putere de un alt ordin, în care sălășluiește un zeu. Iată pentru ce imaginea unui zeu este frumoasă, și asta-i de ajuns.

Vezi Unamuno și Kierkegaard

Vedem că frumusețea este propriu-zis tînără și, într-un sens, veșnic tînără. Dar este foarte limpede că vîrsta și boala o alterează totdeauna, uneori puțin și adeseori mult. Un ulcer este urît; paliditatea bolnăvicioasă este urîtă; însă frumusețea poate reveni oricînd, în străfulgerări, dacă forța sufletească izbutește să uite clipa care trece. Félicité des Touches[1] a fost mai frumoasă ca în cele mai frumoase zile ale ei cînd a devenit obsedată de ideea care avea s-o ducă la mînăstire.

Despre frumusețea corpului gol este puțin de spus pentru că acest spectacol este prea emoționant. Dar fără îndoială, la cei care își stăpînesc această emoție — dacă există unii care pot — tinerețea, echilibrul sufletesc, dragostea pentru exercițiile fizice se observă îndeajuns cînd sînt calmi; în schimb năpăstuirile vîrstei sînt mult prea vizibile.

De altminteri, ce trebuie spus despre nud, în această fază a analizei noastre, este că el alungă în mod firesc acea expresie de pe chip pe care o are în timpul unei ceremonii sau în societate. Relațiile firești domină numaidecît. Așa ar fi omul în singurătate, gîndindu-se numai la acțiunile lui, ceea ce exclude orice spectator. De aceea corpul gol viu este totdeauna un spectacol scandalos. Prilejul este favorabil totuși de a spune ce ar putea celelalte arte să exprime prin nud: adică acțiunea cu certitudine și poate și gîndirea, însă niciodată sentimentul, totdeauna legat de costum și de schimbul de semne. Ceea ce mama îmbrăcată și copilul gol, împreună, reprezintă minunat.

[1] Scriitoare și muziciană, personaj principal din *Béatrix* de Balzac. Din cauza deziluziilor în dragoste, se retrage la mînăstire (N.T.)

CARTEA A TREIA

DESPRE POEZIE ȘI ELOCINȚĂ

1.

DESPRE LIMBAJUL VORBIT

Geamătul, horcăiala, strigătul cu toate nuanțele de la ascuțit la grav și în descreștere, de la continuu la sacadat, emoționează chiar mai mult decît gesturile și expresia feței; căci urechea este bănuitoare fiind un simț al nopții. Limbajul vorbit, dacă e ascultat cu atenție, apare ca o înlănțuire de gemete, horcăituri și strigăte, ordonate uniform pentru ceea ce-i important, și totuși aproape mereu neliniștitoare prin nedeterminarea celor ce vor urma. E clar că a vorbi bine presupune o disciplină, o uniformitate mai constantă, și o intonație corectă, adică mai ales măsurată, după cum atît de bine o exprimă cuvîntul corect. Chiar cînd nu ești stăpînit de pasiuni, se întîmplă aproape totdeauna ca vocea, cînd vorbești firesc — prea grăbită și prost obișnuită prin exerciții — să se ridice la acut printr-o contracție a laringelui; ceea ce e încă un frumos exemplu de excitație fără nici un obiect, care duce adesea la mînie; se știe că pretextele nu lipsesc niciodată. Există așadar mereu ceva amenințător în vorbirea firească, și trebuie o pregătire destul de savantă pentru ca primul cuvînt să nu izbească. Nu se dă atenție îndeajuns acestor cauze neînsemnate, care întrețin un fel de război surd, mai ales în societățile unde se crede prea mult că afecțiunea te scutește de a menaja. Nu stărui asupra stridențelor care sînt efectul inevitabil al intonației defectuoase. Cei mai mulți oameni se înfierbîntă discutînd, pentru că își stăpînesc rău vocea și vorbesc grăbit. Trebuie menționat de asemenea că preocuparea de cuvintele ce vor urma a fi rostite schimbă cuvintele, întocmai așa cum mișcarea pe care voim s-o facem ulterior o tulbură pe cea pre-

zentă. Aceste observații evidențiază datoria de politețe pe care o avem totdeauna de a ne armoniza intonația și debitul, de a ne cruța respirația și repaosul, și în sfîrșit, de a ne doza cuvintele tot timpul cînd vorbim, în așa fel încît să ferim auditoriul de surpriză și de starea de neliniște care rezultă. Deci trebuie să spunem că tot ce e artificial în vorbire, ca repetarea regulată a acelorași sunete, autoimitarea, alternarea, simetria, place în mod firesc. Vedem prin ce procedee mai puțin variate decît ni se pare la început, s-a ajuns în toate țările și în toate timpurile la metodele de a vorbi bine, care sînt poezia și elocința.

Mai sînt și alte condiții. Limbajul „calculat" este mai ales necesar cînd vrei să te faci ascultat de o mulțime; trebuie, în primul rînd, să-ți cruți puterile, să cauți momente de repaus și compensații, în sfîrșit să anunți multe și să repeți multe. Judecăm greșit elocința și mai ales poezia dacă le apreciem după lecturi și în singurătate. În sfîrșit, poezia se deosebește de elocință pentru că improvizează mai puțin și place totdeauna prin aceeași combinație de cuvinte; și elocința nu este poate decît un fel de poezie improvizată. Atît una cît și cealaltă sînt alcătuite dintr-o suită de semne vocale cumpănite și melodioase, astfel încît să ușureze atenția, să cruțe forțele, și să despoaie vocea umană de pasiunile reale pe care le exprimă atît de firesc și de altminteri atît de rău. Această observație va mira mai puțin cititorul dacă a reflectat la ce înseamnă a exprima; adaug, pentru a evidenția mai bine această idee, că nu e rar să se găsească cea mai bună expresie a unui sentiment intim, și pe deplin sincer, într-un poem bătrîn de acum o mie de ani. Înțelegem astfel care este adevărul pasiunilor. Dar s-o lăsăm puțin să doarmă această idee dificilă.

Vezi p. 69 (poezia)

2.

DESPRE POEZIE CA MNEMOTEHNICĂ

Poezia este o elocință căutată, ordonată și invariabilă, care se potrivește cugetărilor obișnuite. Dacă se consideră că sînt moduri de exprimare mai amănunțite, mai bogate, care emoționează mai mult ca altele, fiecare simte nevoia

de a reține această formă prețioasă. Întîlnirea unei asemenea forme cu un ritm cunoscut dinainte și cu revenirea unor anumite sunete, dă memoriei încredere și o siguranță care este condiția citirii fără carte. Cînd poemul este tipărit, această plăcere a spiritului este mai puțin simțită. Să nu uităm niciodată: gîndirea este hoinară și informă atît timp cît n-are obiect; imaginația aruncă alte cuvinte de-a curmezișul și curînd chiar gînduri cu totul străine. Se poate observa la acei care nu citesc și nu scriu niciodată o dezorientare a spiritului și un adevărat haos de îndată ce obiectul nu mai e perceput. Așa se explică de ce mulți oameni sînt iscusiți și chiar inventivi înaintea unei mașini pe care o cunosc bine, pe cînd despre cele mai elementare noțiuni referitoare la drept, egalitate, dreptate, fericire, pasiuni, gîndesc de-a dreptul copilărește.

Trebuie să observăm că în asemenea domenii poezia este singurul sprijin al acestor spirite infantile ce aleargă fiindcă nu știu să meargă. Memoria este prost cunoscută; ne încredem prea mult în ea, pentru că vedem cum copiii repetă destul de bine ce-i învățăm; dar în modul acesta nu mai gîndesc de loc. Și fiecare știe bine că pentru a ne reaminti o formulă trebuie să ne încredem în mecanismul memoriei și că dacă gîndirea nu poate să refacă efortul prin metodele ei proprii, care presupun un obiect și răgaz — ea tulbură iremediabil mecanismul verbal. Astfel, maximele învățate pe de rost sînt gîndiri moarte, dacă nu cumva le schimbăm. Dar poezia apără destul de bine amintirea împotriva tuturor fanteziilor; căci este puțin probabil că vom termina un vers altfel decît trebuie, fără a dăuna atît ritmului cît și rimei. Astfel mecanismul este cu ușurință stăpînit și gîndirea devine sigură; judecata, în sfîrșit, devine concretă și gîndirea se poate regăsi. Poezia este așadar oglinda sufletului. Și chiar conștiința — credem — n-ar putea acționa mai mult ca mașinile fără acest ajutor minunat al cuvintelor ordonate și ritmate. Chiar spiritelor cu o cultură temeinică le place să întrezărească această perspectivă de versuri și strofe, încă neformulate, însă toate anticipat prezente prin făgăduința ritmului. Recitirea poetică are siguranță și încredere în sine și pornește avîntată înălțîndu-se ca avionul care decolează. Spiritul se desprinde atunci de propria sa memorie și o judecă plin de încredere; astfel sesizează mai bine viața sa lăuntrică

și o descătușează prin această preocupare. Și cum orice alinare în sensul deplin al cuvîntului revine totdeauna la aceasta, adică la a accepta sau la a respinge un mecanism, recitarea poetică ar fi ca o încercare a forței de alinare. În acest sens poezia poate îndrăzni mult. Poate numai ea este capabilă să trateze despre moarte, căci acele gînduri „etalate" în obiect sînt atunci neînsemnate; spiritul le așază la o anumită distanță de la care trebuiesc privite și puternica regulă metrică face ca ele să rămînă acolo. Dar fi prudent prozatorule, ai grijă ca proza ta să nu recadă asupra-ți.

3.

DESPRE POEZIE ȘI ACUSTICĂ

Orice discurs public este determinat de condițiile fizice sau fiziologice datorită cărora vocea umană este mai mult sau mai puțin constantă și dă la un același efort un randament bun sau rău. Elocința caută, din instinct, rezonanța, pauzele și ezitările, dar poezia mai calculată, și mai ales destinată să fie spusă de foarte multe ori, urmează cu mai multă strictețe asemenea reguli, ale căror adevărate cauze le ignoră. Totuși — chiar pentru urechea cea mai puțin exersată, cît și pentru vorbitorul cel mai puțin priceput — este clar că există suite de sunete greu de produs și neplăcute auzului, prin faptul că apropie vocea de strigăt și evocă prea mult oboseala, slăbiciunea, iritarea, timiditatea. Există versuri dure care nu sînt niciodată versuri frumoase. Ce să mai spunem? Repetarea sunetelor obosește fără îndoială aceeași mușchi în același fel. Cît despre articulații, fiecare cunoaște greutățile aproape de neînvins care provin din faptul că buzele, limba și cerul gurii trebuie să treacă deodată de la o poziție la alta foarte diferită, ceea ce nu se întîmplă fără grimase, greșeli și proastă dispoziție. Dimpotrivă, există succesiuni ușoare și întrucîtva așteptate, astfel că o anumită mișcare a organelor vorbirii se armonizează cu precedenta și cu următoarea; aș îndrăzni să afirm că pronunțarea versurilor frumoase este și un fel de dans, fără izbituri, fără contracții. Ceea ce se observă mai ușor în pasajele unde

vocea trebuie să ia toată amploarea, ca să trezească atenția și să se audă departe. Fericit este poetul care își armonizează avîntul cu un fel de „mers" natural al sunetelor care „dezleagă" de la sine gura și pieptul; atunci forța fizică sprijină și vehiculează succesiunea sunetelor. Nu există niciodată versuri frumoase fără această concordanță. Elocința procedează uneori la fel, dar fără să atingă niciodată siguranța avîntului poetic. Se poate observa chiar că versurile frumoase invită pe cel care le recită la o mimică potrivită, desigur în urma strînsei relații dintre toate mișcările corpului. E limpede de asemenea că ritmul mai puțin docil, cînd e vorba de pasiuni, ca în exprimarea liberă, moderează mișcările și le aduce la un stadiu potrivit. Nu există vreun exaltat pe care legea să nu-l calmeze puțin; dar adevăratul geniu poetic îl îmblînzește chiar pe monstru printr-o fericită alegere a sonorităților. Dar destul despre acțiune.

Recitatorul se ascultă și pe el însuși. Trebuie să vorbim acum despre modul cum poezia purifică glasul, atît de firesc docil la pasiuni, cum îl înnobilează și îl umanizează. Vocea omenească este vulgară sub două aspecte: în primul rînd, deoarece graba ne face să prescurtăm, ceea ce se observă în limba franceză bunăoară, printr-un accent care alungă tot restul cuvîntului, și nu lasă să se înțeleagă decît semnele cele mai folosite; observați că limbajul obișnuit iubește locuțiunile gata făcute și le aruncă în circulație prin strigăte, contracții și eliziuni. Limbajul mai este vulgar și în sensul că se deformează după locuri — accentele, eliziunile și intonația nefiind aceleași pretutindeni, și se fixează în chip firesc în fiecare regiune prin folosință cotidiană. Cînd limbajul a ajuns pînă în acest stadiu, omul care se ascultă vorbind nu percepe nimic frumos, deși se complace să se asculte; totdeauna el se aude atunci meschin, mai curînd animal decît om. Și e limpede că poezia ne trage de acolo, ne obligă din nou — mă refer aici la poezia franceză — să accentuăm la fel toate silabele, să regăsim intonația pură și corectă, să folosim iar, în sfîrșit, limbajul uman; voce gata să cînte, voce pentru a se ruga, pentru a gîndi. Există un mod solemn de a-ți vorbi ție însuți, fără nici o legătură cu alții, decît numai într-un anumit fel; acest limbaj este față de strigătele noastre ceea ce-i statuia pentru om. Astfel poezia dă mai

mult patos nenorocirii prin constanță și fermitate; iată de ce este potrivită numai pentru lamentări și regrete. Dar ea dă și bucuriei mai multă temeinicie și un fel de aspect material.

4.

DESPRE RITMUL POETIC

Într-o muncă bine cunoscută și care trebuie să dureze îndelung, orice mișcare repetată se face după un ritm, pauza alternînd regulat cu efortul. Mai ales activitatea colectivă cere un ritm vorbit sau cîntat, care include totdeauna o pauză după efort, și un timp de avertizare sau semi-tare, care precede timpul tare. Aceasta se poate constata imediat cînd tragem un cablu; și fierarul respectă o regulă de același fel și împarte timpul după aceeași lege, pentru ca ucenicul care-i dă fierul să nu fie surprins. Astfel s-a născut sufletul muzicii; dar pentru moment ne ocupăm numai de poezie. Și firește există un ritm al versurilor, dar îl consider destul de deosebit de ritmul muzical; trebuie să spunem în ce constă, mărginindu-ne la versurile franceze; căci a vorbi numai despre ceea ce se cunoaște bine constituie mijlocul de a explica încă multe alte lucruri.

La ritmul muzical împărțirea timpului este esențială și după cum o să vedem chiar și la armonie; iată de ce pînă și pauzele sînt cu exactitate măsurate. În poezie nu este la fel; pauzele sînt aici la discreția recitatorului; astfel că ceea ce este excepție pentru muzică — înțeleg prin aceasta declamația și figurile poetice cu pauzele nemăsurate sau prelungirea sunetelor — este însăși regula la poezie. De pildă, cînd se recită alexandrini, este indiferent dacă se taie versul în două, trei sau patru fragmente și dacă recit i rar, numai să nu fie prea lung. Totuși totdeauna trebuie ca numărul silabelor să fie perceput de auz. Iar așteptarea rezultă aici mai ales din faptul că se sesizează foarte bine ce a fost numărat și ce mai lipsește. Astfel, atenția se fixează „pe locul gol", pe care un cuvînt scurt și puternic tocmai

îl umple ca prin farmec: „Împotriva atîtor dușmani ce vă rămîne? — Eu". [1]

Frumusețea acestui vers celebru al Medeei rezultă din faptul că pare incomplet și „fără leac". La fel se poate spune despre „Să moară" sau alte asemenea expresii, care în acest mod sînt de două ori corecte: și prin înțeles și prin ritm; astfel corpul împrumută toată forța sa potrivit spiritului. Dar asemenea versuri sînt încă în genul celor neglijate; în perioada contemporană s-au scris culegeri de versuri unde pare imposibil ca înțelesul conținutului să se acorde cu ritmul, în care totul este expresie și miracol. În această privință observ că, cu cît o expresie este mai firească, împlinită și simplă, cu atît emoționează mai mult.

„El îl aruncă mort în țărînă și zboară fioros".

În schimb nu-i nimic mai urît decît versurile unde este evident că ritmul jenează expresia, unde cuvintele sînt adăugate, sau transpuse, ca să împlinească numărul de silabe. Ca un dansator care se grăbește, se poticnește și se răsucește ca să ajungă la timp. Orice artă poetică ar trebui să avertizeze în această privință pe versificatori și să-i pună în gardă împotriva acestor pretinse licențe. „Se omoară să facă rime, de ce nu scrie în proză?". Este o observație de bun simț, cu rezerva că nu-i adevărat că tot ce nu-i vers trebuie să fie proză, căci sînt suite de cuvinte care n-au nimic frumos, cum o să arătăm. Așadar, credem că acordul ritmului — acord indicat numai în ce privește numărul silabelor dar nu și al măsurii — cu sensul, constituie miracolul versurilor frumoase, și că ritmul nu trebuie nici el să sufere; ceea ce uită adesea poeții minori, și mai ales cei ce recită; ei vor să subordoneze ritmul după sens; și în poezia facilă mai trebuie mult pentru ca un ritm care imită sensul în dauna legii ritmice să fie astfel mai frumos, ca atunci bunăoară cînd se face un vers foarte scurt pentru a exprima un „lucru" mic de tot; în timp ce, cînd ritmul exprimă „lucrul" în felul său afirmîndu-și ritmul său invariabil și oarecum mecanic, rezultă din această întîlnire efecte de o măreție religioasă, ca și cum natura neschimbătoare

[1] Vers din piesa *Medeea* de Corneille (N. T.)

ar afirma liberul nostru arbitru. Acesta este supremul secret.

Cu siguranță însă că ritmul prin el însuși evocă o adunare de oameni în marș, un concert, o solemnitate. Umanul, desprins de noi prin regula sunetelor și a accentelor, prinde viață și mișcare prin ritm. Astfel poezia se adresează totdeauna unei mulțimi; și îndată ce poetul a făcut un vers frumos, gloria îi revine ca un ecou; un bun recitator se aclamă.

Iată de ce un poem frumos își trăiește viața lui proprie și nu cere niciodată aprobare. De asemenea, adularea și timiditatea în versuri nu se pot concepe; nici dorința de a place. Această nuanță limitează dinainte temele adevăratului poet.

Despre rimă, care ne este proprie, se poate afirma același lucru: anume că ea nu trebuie să cedeze sensului, nici sensul ei; place însă armonia dintr-o rimă frumoasă și un conținut frumos; în schimb tot ceea ce dezvăluie trudă sau solicită îngăduință este urît. De asemenea, putem spune că rima ajută să numeri și chiar să înțelegi. Și pentru a sfîrși, menționăm că aceste dificultăți există ca o reacție împotriva vulgarității, care în loc de a alege, încearcă și apoi corijează, la nevoie prin argou, intonație și gest. Adevăratul privilegiu al poeziei este că asemenea mijloace întîmplătoare nu sînt permise; așa se explică de ce poeți remarcabili scriu anost cînd încearcă să scrie în proză; atunci ei scriu ce le trece prin minte și fac opere mediocre.

5.

DESPRE EPIC

Atitudinea poetului fiind de a privi de la înălțime — după cum s-a spus, și chiar de a se „retrage" din toate „lucrurile" și din propriile suferințe, și de a făuri din ele obiecte, orice poezie tinde în chip firesc spre sublim prin această forță atotstăpînitoare; așadar nu există niciodată poezie glumeață. Frumosul nume de poet, care înseamnă creator, exprimă bine forța de a pune în ordine și oarecum de a obiectiva ceva ce este sălbăticie, teroare, disperare. Pornind de la această idee, nu este imposibil să studiem — după

o anumită ordine — cele trei genuri principale. Dar cititorul să nu ceară probe; enumerarea se probează prin imposibilitatea de a face mai bine; și pe deasupra, orice idee este adevărată prin ceea ce explică. Să fim deci, dacă putem, și poeți ai poeziei.

Vîrsta, schimbarea a tot ce există, gingășia, amintirile, ruinele, moartea, sînt și vor fi întotdeauna temele oricărei poezii; și se poate observa că, cu cît tema e mai susceptibilă să arunce pe poet în vîltoarea dezordinei și a disperării, cu atît mai mult poetul caută un ritm durabil, și, oarecum, strune adaptate efortului. Dar reacția umană, cea mai firească și cea mai uimitoare, împotriva fricei celei mai năprasnice, este fără doar și poate lupta. Luptătorul mărșăluind scrie primul poem și cel mai vechi, iar epopeea este mai întîi o acțiune în comun, cea mai dificilă dintre toate și fără nici o speranță. Cel mai vechi poem s-a condus după această reacție inflexibilă, avînd drept lege esențială de a face să simți frica, iubirea, mila, doar pentru a le stăpîni imediat; deci ritmul epic nu așteaptă. Iată de ce epopeea nu admite decît pauze rare și merge cu un pas totdeauna egal; așa se explică de ce epopeea imitativă care caută să placă este de un nivel atît de scăzut. Aici trebuie o simplitate curajoasă. De altminteri, nici un poet nu vorbește despre el atît cît se crede, nici atît cît crede el însuși.

Iată prilejul de a observa, în aceste vremuri, că descrierile care vor să înspăimînte nu-și ating scopul; și chiar dacă scopul ar fi atins, ele tot ratate ar fi, deoarece frica și spaima există în noi, nu sînt lucruri gîndite. Secretul artelor, și îndeosebi al acelora care ne emoționează mai mult, ni se dezvăluie aici, căci mila adevărată nu consolează, și mînia adevărată încă mai puțin. Dar prin forța ritmului, prin emoția ce nu se lasă așteptată, prin efemeritatea lucrurilor și uitînd care este legea acestei mărețe călătorii, recitatorul, auditorul și, mai întîi, poetul sînt descătușați de acele sentimente prea puternice cărora le spun neîncetat adio. Iată de ce auditorul se simte la fel cu eroul, gata să înfrunte totul. De asemenea, vedem că nu există nimic declamator în epopee; putem afirma că însăși poezia se împotrivește declamației, mai ales datorită legii inexorabile a timpului, în măsură însă mai redusă, deoarece adaptează gîndurile noastre numai „obiectului". Totuși cititorul, adică acel ce cunoaș-

te epopeea doar prin lectură, nu este supus acestei legi, afară de cazul că nu recită decît pentru sine; altfel el este nepregătit să înțeleagă această artă clară, aceste comparații simple, contururi nete, tușe uniforme, repetiții și acea discreție, care toate laolaltă, în sfîrșit, definesc sobrietatea homerică. Căci una este să te oprești și „să întrebi lucrurile" ce nu vor să răspundă, și altceva să le vezi trecînd, să le aștepți, să le regăsești o clipă; așa se explică de ce încîntarea ne scapă complet. Se vede astfel că forța poeziei, îndată ce te dăruiești ei, constă în a goni gîndurile și a uita de tine. Disperarea este o „oprire", un refuz de a merge în pas cu timpul; iar înțelegerea „lucrurilor" noi ne consolează totdeauna; dar poezia ne poruncește și ne vestește pacea fiecărui „lucru", în fiecare clipă, potrivit legii îmbucurării.

6.

DESPRE ELEGIAC

Există un mod de a suporta nenorocirea ieșindu-i în întîmpinare; la fel este și cu emoția epică. S-au văzut, chiar atunci cînd nu era război, aventurieri schimbînd astfel asasinatul în epopee. Nu cred să fie o consolare pentru răul care l-au făcut, îndată ce curajul nu mai înnobilează acțiunea; nici o poezie n-ar putea deci să exprime remușcarea. Dar pentru relele din afară și pentru crizele pasionale se poate da amintirii formă suportabilă, pentru a o putea îndepărta astfel de sine; timpul ne ajută; și perspectivele amintirii au prin ele însele ceva estetic, mai ales prin „mersul" universal al timpului, unde nenorocirile noastre găsesc în sfîrșit locul lor potrivit. Această schimbare a tuturor „lucrurilor" este tema principală a elegiei. Iată de ce vîrsta, anotimpurile, zborul păsărilor migratoare, zilele, orele, fac parte atît de firesc din substanța poemului elegiac. Dar trebuiesc sesizate nuanțele ce deosebesc epicul, elegiacul și contemplativul. Poetul se „aruncă" în epic, așa cum au făcut eroii lui, se lasă purtat, se uită. Dar celălalt poet rămîne la hotarul elegiei; dacă ar „cădea" în ea, ar fi singur, fără ajutor și nefericit; deci tînguirea nu-i frumoasă; în schimb consolarea este frumoasă în amintire; și este adevărat că scurgerea timpului și toate lucrurile care-l figurează, ne vin aici în ajutor; astfel, natura este prezentă și martor. Totuși suferințele noastre constituie aici obiectul principal, totdeauna stăpînite prin măsură și ton, și complet purificate de asprul accent personal; pe cînd în ce privește contemplativul, poetul este deasupra oricărei suferințe, prin observarea ordinei lucrurilor. Există așadar trei momente sau trei vîrste; epicul este tînăr sau întinerit; elegia se potrivește vîrstei mature sau celei apropiate de maturitate; contemplativul este o bătrînețe cel puțin de moment, însă viguroasă; este epopeea înțeleptului. N.B.

Elegiacul este mai puțin vast decît epicul; nu mai este o cursă spre moarte; emoția este reținută și prudentă; dar nu se învoiește cu tăcerile, căci suferințele ar reveni în dezordine; așadar trebuie ca ritmul să ne cheme, și cu atît mai poruncitor cu cît imaginile ne sînt mai dragi. Ar exista deci trei părți într-o elegie bine făcută. Începutul ar avea drept scop să asigure ritmul și să ni-l facă familiar; pe urmă, amintirea s-ar înfățișa în trăsături scurte și sobre, fără nici o derogare de la lege; în acest dificil fragment se fixează sentimentele umane suportabile și este foarte adevărat că astfel înveți să fii trist, căci e destul de limpede că un țînc nu știe decît să strige ca un nebun. Cît despre încheiere, ea atinge totdeauna contemplativul; „lucrurile" se reîntorc aici.

Un adevărat poet își armonizează totdeauna ritmul cu ceea ce simte; dar nu, cum se spune uneori, în așa fel ca ritmul să fie subordonat sau nepotrivit; dimpotrivă, forma poetică rezistă neîncetat tendinței instinctuale; astfel, emoția și ritmul se afirmă în același timp și cresc împreună; spiritul dominînd totdeauna, ca un vapor solid ce plutește pe valuri. Iată de ce lipsa de exigență, licențele, repetițiile și, în sfîrșit, orice neglijență în ce privește modul de a scrie, sînt mai puțin permise ca niciodată în momentul cînd suferințele ne înlănțuie încă și ne stăpînesc. Forța sentimentelor decurge aici nu din slăbiciunea noastră, ci mai curînd din altă forță care ne trezește și ne conduce; căci privirea este îndreptată spre trecut, dar emoția spre viitor, după cum ne poruncește ritmul. Ceea ce atinge sublimul, dacă, trecînd pe lîngă o suferință prea vie, îl urmăm totuși pe poet.

7.

DESPRE CONTEMPLATIV

Poetul contemplativ se pierde în obiect ca și cel epic, dar emoția lui este mai puțin promptă; el acceptă mai bine pauzele și fragmentele scurte; ritmul său poate fi destul de variat și compoziția mai puțin riguroasă; căci contemplarea presupune suferințe care au devenit mai puțin intense din cauza scurgerii timpului, și un bun echilibru sufletesc. Nu-i timpul de a explica acum în ce sens lucrurile din natură pot fi socotite frumoase; aici, poezia este frumoasă și ritmul ei înfrumusețează toate lucrurile; totdeauna însă cu condiția ca ritmul să nu fie subordonat, ceea ce presupune o descriere a lucrurilor adecvată și foarte simplă. Se pot observa două defecte la poemele descriptive proaste; mai întîi expresia este puțin firească și evident jenată de legea ritmului; aproape totdeauna prea lungă și greoaie; ca și cum concordanța dintre subiect și ritm ar fi fost de mai multe ori ratată; și pe de altă parte, ritmul este lipsit de energie și de pauze; el se mărginește mai totdeauna să fie forma epopeii, însă fără avîntul ei eroic. Deci nimic nu atrage pe cititor și ritmul este acela care face opera să treneze.

„Mișcările" elegiacului se pot întîlni în contemplativ, dar numai în mod episodic. Trebuie observat că în poemele descriptive cele mai viguroase, acțiunea este simplă și concentrată fără nici un cuvînt care să evoce pasiunile. Acordul ritmului cu acest „obiect" fără veșmînt uman face ca lucrul să ne fie ca și prezent o clipită. Se pot remarca forța și soliditatea acestor imagini instantanee; astfel ni le oferă imaginația prin scînteieri, bunăoară un promontoriu, o furtună, arbori uriași; dar în visarea leneșă aceste lucruri nu au niciodată formă; îndată ce cineva își concentrează atenția asupra lor, le face să dispară, după cum în legendă Orfeu este condamnat să n-o mai revadă niciodată pe Eurydice, fiindcă a privit-o. Acest mit străvechi exprimă bine legea ritmului care adună și aduce cu sine frumoase imagini din fundul hăurilor, dar totdeauna după sine și fără a se opri niciodată. Astfel, mișcarea poetică este ca o șiretenie a povestitorului, care evită să supună încercării atenției imaginile

sale informe. Cînd limbajul „măsurat" ne duce imediat de la o imagine la alta, atenția nu se concentrează decît un moment; și numai amintirea și regretul — fericit — le reține; asta ne face să spunem că un mare poet evocă lucrurile. Ca să spunem drept, el temperează mai curînd puterea diabolică, mai ales limbută, ce deformează lucrurile reale, chiar numai cînd vede animale în nori, și în lucruri totdeauna altceva la care nu te așteptai și care deformează încă mai mult imaginile fugare, cum o dovedește îndeajuns conversația ce lîncezește. Iată de ce poemul ne asigură un dialog neîntrerupt cu noi înșine. În această privință trebuie să ținem seama foarte bine de ceea ce s-a mai explicat, că imaginația este de fapt foarte săracă și absolut dezordonată, cuvintele urmînd după cuvinte, și imaginile poticnindu-se, astfel că se poate spune că trebuie să înveți să visezi. Dificultatea rezultă adesea fără îndoială din faptul că este imposibil să-ți strunești gîndirea îndată ce socotelile meșteșugului n-o mai ajută. Haosul care se observă la părerile improvizate dovedește pe deplin sterilitatea imaginației dezordonate; și înțeleg de ce unii preferă jocul de cărți.

Contemplarea poetică are firește caracter religios, căci, pe de o parte, este totdeauna senină și resemnată, și pe de altă parte, ritmul ei ne antrenează, dacă se poate spune, la acceptarea ordinei; și poetul este ca un zeu, care statornicește în loc să dovedească. Această măreție se recunoaște în toate operele frumoase, căci nici măcar nu te gîndești să vrei ca ele să fie altfel. Dar mijlocul specific poetului care evocă lucrurile este tocmai această emoție sigură ce ne îndepărtează de raționamentul critic. Judecata se exercită aici doar prin scînteieri; și forța de a „ordona" visurile și de a le da formă atinge sublimul, atunci cînd ceea ce visăm este foarte important sau are caracter disperat, teribil, adică aproape de dezordine și de groază; căci victoria este frumoasă. Pe bună dreptate se spune că cel care contemplă este inspirat. În schimb însă, nimic nu este mai contrariu acestui gen de poezie decît zeul care coboară din nori. Aceasta se potrivește numai epicului, unde nevoia exterioară domină totul, pînă și gîndurile noastre. Activitatea contemplativă este cu totul contrarie și mai aproape de adevăr. Iată de ce primele teorii fizice despre materie au fost formulate în versuri și, cum se și cuvenea, dumnezeu s-a refugiat în fizician.

8.

DESPRE FABULĂ

Elegiacul și contemplativul înfruntă epicul, dar fără a părăsi vastul domeniu epic care include toate genurile de poezie stăpînite de ideea mișcării ireversibile, fără de răgaz, ce ne face să renunțăm de a cerceta, de a ne îndoi, de a spune nu. Orice poezie este, așadar, hrănită de credință; și prin credință omul vrea să se înalțe și în adevăr se înalță, fie că acționează, fie că-i place să contemple, fie că-și face un obiect din durerile sale cele mai mari, refuzînd să fugă și să se ascundă ca animalele, sau sesizînd numai pe măsura nevoilor lui și „închizîndu-și" plăcerile și suferințele în hotarele corpului. Orice poezie este astfel gîndită și în realitate voită — război, iubire sau religie — cu orice risc.

Așadar, puternica afirmare a epicului, credința activă a epicului aduce cu ea din străfundul vremurilor negația acestei poezii-matcă, și, cu anticipație, negația celorlalte, care sînt apologul sau fabula; și ea este prima proză, esențial proză, cum sensul popular al cuvîntului face cu energie să se înțeleagă. Și este potrivit să tratăm aici despre această proză-matcă ce se ațîne după poezia-matcă precum umbra ei, și așa cum Sancho îl urma pe Don Quijote. Se știe prea bine că — în afară de acțiunea și emoția epică pe care o trezește mai ales cînd foamea și oboseala fac să se simtă natura animală — epicul este negat energic de eroul însuși, viața fiind judecată atunci cum ar fi ea, fără furia de a voi. Dar nu este decît un limbaj incoerent și contrar lui însuși, din cauza unor neașteptate impulsuri omenești; căci omul nu poate să mărturisească cealaltă natură a lui, decît prin această viguroasă ficțiune, atît de firească, la fel de veche ca oamenii, și care face animalele să vorbească. În acest mod, zeul mîndru fiind scutit de ocări, orice ipocrizie este îndepărtată, și chiar comicul, care încă mai salvează josnicia prin ridicol. Astfel se înfățișează, sub masca animalelor, această viguroasă morală ce neagă orice mistică și orice morală. Esop este Homerul acestei proze de esențe. Și cum ideea epică înseamnă că voința poate orice, ideea prozaică înseamnă că forța rezolvă tot, fără nici o „ceremonie" inutilă. Trebuie să înțelegem că o asemenea idee este aproape

cu neputință de tradus fără ipocrizie în lumea umană, pentru că de-abia îi sesizăm prima sclipire în aspra doctrină a lui Hobbes, mereu atenuată de atunci. Dar animalul o exprimă fățiș în acțiunile lui cele mai neînsemnate — potrivit rațiunii carteziene că animalul nu gîndește nicidecum. Și tocmai această gîndire fără gîndire este ficțiunea pe care fabulele o înalță la nivelul omului, dînd formă la ceea ce corpul ar vrea să spună. Această idee aspră, utilă pentru toți și adevărată în puritatea ei, este falsă numai atunci cînd se denaturează; iată de ce o asemenea comedie animală este bună și e sănătos să te gîndești la ea, ca obiect și fără comentarii. Orice explicație a nemuritorului dialog dintre lup și miel dispare în această învălmășeală de gînduri omenești, fie că se respinge cinismul, fie că se acceptă, fie că se drămuiește; — cîinele nu este cinic, e doar cîine. Prin această prezentare a ideii în „obiect" fără nici un concept, fabula este estetică.

I-a fost dat geniului complet al lui La Fontaine să nu altereze cu nimic asemenea tradiții viguroase; și succesul său, printre moderni, unic în felul lui, este o bună lecție pentru artiștii ce ar vrea să confunde genurile. Datorită atenției acordate modelului, fabulistul a reușit să încorporeze la înțelepciunea antică, fără a-i dăuna, două teme omenești care țintesc drept împotriva furiei epice: disprețul față de sistemul fabulei romane și cultul prieteniei. Fără a mai ține seama că forma versificată neagă încă și mai mult epicul prin această mișcare întreruptă, familiară de atunci prozei noastre, dar pe care nici un creator de rime n-a reușit vreodată s-o regăsească. Niciodată apologul n-a tăgăduit epicul atît de intim, nici de atît de îndeaproape.

9.

DESPRE ELOCINȚĂ ȘI ACUSTICĂ

Tot ce-i nou, și analizează, și aprofundează, și displace mai întîi, nu aparține elocinței. Cei care nu sînt de aceeași părere nu s-au gîndit că elocința, la fel ca poezia, trebuie să aibă drept țel auzul, nu vederea, și să se adreseze unei mulțimi. Plăcerea de a auzi clar ce se spune și de a ști că

mulți alții aud același lucru, în același timp, este adevărata plăcere pe care o poate oferi elocința. Ceea ce nu-i puțin, căci acest acord — perceput direct — întărește credința și speranța și restituie unor idei prea cunoscute forța pe care n-o mai aveau. Nu spunem nimic important cînd afirmăm că temele elocinței sînt obișnuite, căci aprobarea și entuziasmul unei mulțimi n-au nimic obișnuit. Trebuie să vezi la ce grad de slăbiciune, de copilărie și de neghiobie ajunge o mulțime, din cauza jocului liber al imaginației, cînd oratorul se lasă așteptat. La drept vorbind, propria lor gîndire vor s-o audă la biserică, la întruniri politice și chiar în pretoriu. Se vede că poezia este o elocință mai bine pregătită. Limbajul oratorului este așadar mai liber, mai puțin concis, mai puțin aservit ca limbajul poetului, condițiilor care fac o operă durabilă; dar și un discurs poate merita să fie spus de mai multe ori, ca un poem.

Condițiile fizice contribuie mult la aceasta. Vocea aceea strangulată, care este efectul firesc al emoției, nu se poate face auzită în mulțime; și, mai mult, vigoarea ce trebuie s-o arăți aici, și asta fără ajutorul ritmului poetic, face ca mușchii pieptului și ai laringelui să se relaxeze totdeauna, pentru ca oratorul adevărat să dea în mod firesc dovadă de noblețe și prin exercițiu dobîndește atitudinea unui om care nu caută succesul și nu mai așteaptă nimic de la oameni. Pentru aceleași motive, elocința este în mod firesc sau serioasă, sau degenerează într-un gen de comic fără causticitate. Necesitatea de a fi înțeles de toți exclude de asemenea cuvintele rare și construcțiile puțin clare. În sfîrșit, suflul oratorului, dacă el caută cel mai bun randament, ceea ce-i însuși meșteșugul său, cere o respirație regulată, cu pauze potrivite. Este de asemenea o mare greșeală de a căuta să se obțină efecte prin subtilități de intonație; aceste nuanțe desfigurează cuvintele și oratorul riscă să nu fie înțeles dincolo de al treilea rînd de auditori; și nu este nimic mai neplăcut ca în timp ce unii rîd, alții să întrebe de ce. În consecință, oratorul ajunge totdeauna la o recitare destul de monotonă, variind doar tonul pentru a-și menaja vocea, imitînd aici tonul firesc al conversațiilor, dar simplificat și drămuit după canoane. Aceasta sporește claritatea, deoarece frazele incidente, observațiile, interogațiile au fiecare tonul și — ca să spunem așa — muzica lor, concluziile prevăzîndu-se și fiind așteptate; dar auzul ghicește de minune dacă este pregătit. Ceea ce face atît de bine poezia stabilind dinainte locul fiecărui cuvînt, elocința o realizează prin melopeea aleasă de oratori după mijloacele și modelele ei. Arta de a stabili cu anticipație locul cuvintelor esențiale este fără îndoială marele secret al oratorului. Mulțimea ce așteaptă vorbește atunci oratorului prin toate chipurile ei și îi transmite încrederea în el însuși; dar nu poate s-o prevadă, oricît ar fi de obișnuit și oricîtă experiență ar avea; — și chiar cei mai mari oratori la început n-au încredere în ei înșiși. Așa se explică de ce exordul — introducerea — este mai ales o încercare a vocii și a frazelor, cu scopul de a pregăti auditoriul cum trebuie să recepționeze cuvîntarea, mai curînd din punctul de vedere al atitudinii decît din acela al conținutului.

10.

DESPRE PASIUNI ȘI ELOCINȚĂ

Există desigur o elocință a pasiunilor, dar fără artă și măsură; ea emoționează prin contagiune, dar nu convinge niciodată, decît dacă pasiunile sînt aceleași: iubire, ură sau sfidare. Pentru observatorul obișnuit, în afară de aceste cazuri, nu există nimic mai de neînțeles și care chiar să-l scandalizeze mai mult ca un om stăpînit de pasiuni. Mulțimea este mai greu emoționată de o femeie care plînge, decît de un tribun care declamă. Firește dacă un orator plînge cu adevărat nu se va înțelege nimic din ce spune. Așadar trebuie ca oratorul să fie comedian, adică să inventeze o mimică a pasiunilor, care-i totdeauna cu atît mai eficace cu cît este mai bine drămuită și poate mai bine stîrni entuziasmul, ura sau furia. Se întîlnește astfel o anumită pudoare în adevărata elocință, așa cum există și declamatori impudici. Așa trebuie să fie; căci pasiunile „vorbesc" grăbit și confuz, și curînd strigă; în plus, o pasiune tot mai intensă are ceva rușinos mai ales în fața unei adunări, și atunci te temi de mai rău; scandalul se naște îndeosebi din pasiuni expuse la lumina zilei. Ca atare, oratorul adevărat nu se lasă antrenat decît atunci cînd și-a potrivit bine vocea și

ştie să accentueze sfîrşitul perioadei. Acest zel potoleşte pasiunile, mai ales în elocinţa politică, cînd oratorul trebuie realmente să se învingă pe sine, dacă vrea să se facă înţeles.

O pasiune nu se poate niciodată exprima şi defini decît prin luptă şi printr-un fel de victorie asupra ta însuţi; căci ea duce în mod natural la agitaţie şi strigăte. Aşadar trebuie să spunem că elocinţa şi comedia, cînd sînt fireşti, purifică puţin pasiunile şi în acelaşi timp le scot din haos, folosind totdeauna drept modele oratori renumiţi sau mai curînd actori. Dar oratorul, prin mai multă vigoare şi exerciţiu, ajunge poate la pasiuni care-i sînt proprii, printre care s-ar putea cita indignarea, ironia şi dispreţul. Atunci ar trebui spus că toţi acei care sînt stăpîniţi de asemenea pasiuni sînt, într-o oarecare măsură, oratori. Oricum, este nevoie ca oratorul să nu se lase niciodată stăpînit de mînie, ci dimpotrivă s-o domolească şi s-o alunge, prin gesturi foarte expresive şi care să inspire încredere auditoriului. Indignarea este deci o mînie stăpînită, fiind limpede că atunci omul nu vrea să se gîndească la el însuşi, nici la nedreptatea ce i se face, ci mai curînd la mînia unui martor imparţial, dacă se poate spune. De aici rezultă acele frumoase gesturi prin care se evocă strămoşii iluştri. Ironia este o altă transpunere a mîniei care rezultă din faptul că neputînd să ne uităm cu totul pe noi înşine, izbutim cel puţin să ne învingem prin schiţarea unui surîs. Şi trebuie să remarcăm că în aceste pasaje dificile, tonul este mai sigur ca niciodată şi expresia totdeauna mai aleasă şi mai moderată: „Jur pe cei care au murit la Marathon"; poate că Demostene a ştiut să coboare tonul la acest celebru pasaj. Putem spune de asemenea că farmecul ironiei constă în exactitatea riguroasă şi în simplitatea cuvintelor; şi se denumeşte foarte bine „spirit" acest fel analitic şi clar de a vedea lucrurile, care înseamnă că pasiunea este dominată. Dispreţul există şi în indignare şi în ironie; el constă totdeauna în a nu spune ceea ce te-ai aştepta numai de la pasiune; şi nu există niciodată elocinţă pasionată care să nu conţină un dispreţ nesimulat; căci uitarea lucrurilor mărunte face parte din meşteşugul oratorului, la fel ca unele nuanţe de culoare pentru pictor; iată de ce se poate risca afirmaţia că elocinţa a învăţat pe oameni toate pasiunile nobile. Efect de acustică sau de fonetică, după cum veţi vrea, dacă revenim la cauze.

11.

DESPRE ARTA DE A CONVINGE

Persuasiunea, drept consecinţă a pasiunilor oratorului, nu-i atît de obişnuită cum se crede şi mai ales nu este durabilă dacă nu-i urmată de acţiune, căci auditorul revine repede la calm; şi, chiar dacă el ar vrea, nu regăseşte cu uşurinţă starea de inspiraţie pe care i-a creat-o o frumoasă comedie oratorică. Trebuie să repetăm aici că pasiunile nu sînt de loc durabile, ci devin din nou emoţii obişnuite, dacă vreo judecată frumos prezentată nu izbuteşte să le cultive. Bunăoară pasiunea politică s-ar reduce la simţăminte nesocotite, informe şi destul de ridicole; funcţia principală a elocinţei este de a „înălţa" aceste pasiuni pînă la un fel de gîndire şi, în sfîrşit, de a le găsi o formulă şi o expresie. Iată de ce auditorul caută pe orator; el caută într-un discurs propriile lui prejudecăţi şi invective, formulate însă aparent rezonabil. Prin aceasta este elocinţa o artă; căci în măsura în care instruieşte şi luminează, e o ştiinţă.

Este adevărat aşadar că elocinţa trezeşte şi intensifică pasiunile şi astfel convinge; dar trebuie s-o înţelegem cum trebuie. Persuasiunea este o trecere de la pasiunea informă la opinia pasionată; şi nici prin gînd nu-i trece oratorului să bată cîmpii şi cu atît mai mult nici auditoriului. Dimpotrivă, temperînd şi purificînd pasiunile prin voce şi gest, după cum s-a spus, oratorul se străduieşte să-şi înlănţuiască probele; vocea care nu-i tremură îl face aproape dinainte înţeles; iată de ce gradaţia unui discurs, combaterea cu argumente temeinice, rezumatele plac totdeauna; înseamnă a da formă umană la ceea ce ar fi prea animalic. Dar arta oratorică merge mai departe; prin comedia pasiunilor, prin însăşi forţa ei ce le respinge, fără a le face niciodată uitate — măreţia şi josnicia se însoţesc şi violenţele anarhice sînt absolvite. Platon ne redă un tablou pregnant cînd reprezintă gîndirea prizonieră şi lucrînd pentru dorinţe; iată de ce comparaţia pe care o încearcă între retorică şi bucătărie nu este lipsită de profunzime. În orice domeniu — politică, religie sau drept — elocinţa obişnuieşte pasiunile cu vorbirea frumoasă, făcînd să se uite pentru un moment ura, tristeţea şi revendicarea. Oratorul este aşadar ca o statuie însufleţită,

imagine înfrumusețată a pasiunilor noastre. Această reconciliere cu sine face pe fiecare să fie mai puternic, mai demn de a fi luat ca exemplu, cu mai multă încredere în el. Un asemenea simțămînt este acela al unui om convins, s-ar putea spune al unui om care gîndește mai influențat de pasiunile lui. De altminteri este limpede că orice om pasionat, dacă nu-i nebun, își adresează totdeauna, din cînd în cînd, o cuvîntare lui însuși. Oratorul este totuși mai degajat, mai distanțat, mai bine condus de rolul lui.

Trebuie totuși observat cu atenție în ce constă dificultatea artei lui. Nu acolo unde vrea el să ne facă să credem că există; căci jocul lui este de a căuta argumente care să zdrobească pasiunile, dar aceasta este numai o aparență. Orice orator este plin de șiretenii. El nu se teme niciodată să rezume cu vigoare obiecțiile unui adversar real sau fictiv; tonul convinge și cuvintele se strecoară; astfel auditoriul plutește cu acest bun pilot spre concluzia dorită. Ceea ce ține aici loc de rațiune este aparența rezonabilă pe care o păstrează totdeauna oratorul, chiar fără voia lui. Nu trebuie să conchidem că oratorul nu este stăpînul mulțimii ci dimpotrivă, o urmează; căci mulțimea care așteaptă nu știe ce gîndește; toate se contrazic din cauza confuziei ripostelor și exclamațiilor, a folosirii incorecte a cuvintelor; din pricina greșelilor provocate de tonul defectuos și de oboseală. Toată arta oratorului politic este de a îndruma pasiunile șovăitoare. Fiecare își spune plecînd de acolo: „Tocmai așa gîndeam și eu". Se vede astfel că în orice progres al rațiunii există totdeauna o doză de persuasiune ce „urcă" spre gîndire ca o aclamare, căci nu se poate ca omul să n-aibă pasiuni și ca sufletul frămîntat să nu regăsească adevărul. Dificultatea este de a nu socoti recompensa drept o probă. Ceea ce proza adevărată se silește să realizeze, dar fără să poată vreodată să se descotorosească deplin de elocință.

12.

DESPRE GENURILE DE ELOCINȚĂ

Genurile de elocință seamănă cu genurile de poezie, cu deosebirea că în toate genurile, poezia se lipsește mai bine de „solemn" și își păstrează astfel mai bine valoarea, independent de împrejurări... În schimb, ceremonialul strict al tribunalelor permite elocinței să coboare la lucruri mărunte, de unde existența genului judiciar, care place prin simțămintele generoase și imparțiale ce înnobilează revendicările. Interesele și pasiunile sînt dezvăluite prin argumente și prin ton, și avocatului nu-i vine firește nicidecum greu să-și modereze pasiunile. Trebuie să observăm că cel puțin în procesele civile, magistratul ar putea să judece la fel de bine după probele din dosar; elocința avocaților nu este decît pentru public și, mai ales, pentru părțile care se judecă; căci orice revendicare vrea să ia o formă juridică, ceea ce-l scuză pe cel ce pledează; drept care totdeauna se pare că părțile se dispută în interesul tuturor; de altminteri cînd nu există o aparență juridică la ambele părți în litigiu, procesul nu este posibil. Așa că publicul și chiar cei ce pledează vor ca litigiul să fie astfel clarificat din perspectiva ambelor părți; căci cel care pledează vrea să aibă dreptate, ceea ce presupune că motivele celuilalt trebuie să fie și ele examinate. Dar adevăratul artist depășește chiar așteptările, nu printr-un efort avîntat, atît de ușor ridicol, ci dimpotrivă, printr-o siguranță mimată și un fel de renunțare care îl situează în rîndul arbitrilor și îl face să dea dinainte tonul sentinței. Prezența judecătorului care caută o sentință bine formulată, respectul ce-i este datorat, buna desfășurare a procesului, și totodată interesul clientului, fără a mai ține seamă de togă, totul contribuie la aceasta; dar este nevoie și de o activitate artistică ce dă formă și concretizează nebunia pasiunilor în litigiu. Această activitate produce un efect mai evident în țările însorite, unde litigiile sînt discutate de sute de ori în locurile publice, înainte de a ajunge la pretoriu. Se înțelege că improvizațiile fără nici o ordine, unde fiecare argument te face să-l uiți pe celălalt, fără ca nimeni să poată vreodată sesiza, și mai ales contempla, propria sa gîndire, provoacă o furioasă dorință de a se instaura liniștea și de a asculta. Oratorul pășește atunci ca un îmblînzitor de monștri, și monștrii sînt gîndurile noastre. Dar părțile sînt încă mai dureros tulburate de gîndurile lor informe. Așadar, dorința celui ce pledează include și nevoia de a vedea o dată cauza sa înfățișată cu toate aparențele justiției; și într-o mare măsură pentru un asemenea spectacol îl plătește el pe actor.

Pornind de la elocința care pledează, epicul și elegiacul se „înalță" cu ușurință, căci ele consideră evenimentele trecute și ireparabile. Dar primul alină și stîrnește acțiunea; al doilea alină și ademenește printr-un ton nobil și mișcări ordonate, care constituie un fel de model de suferință decentă. Cît despre elocința contemplativă sau religioasă, ea se deosebește de elegiac prin faptul că spiritul se eliberează de suferințele și nenorocirile lui prin considerarea unei ordini mărețe. În măsura în care o asemenea idee este întemeiată pe rațiune, această elocință este o știință; o artă în măsura în care adaugă la viguroasele sale învățăminte exemplul tonului, al atitudinii și al gestului. Trebuie să admitem că o predică bine alcătuită, și în spiritul de reculegere impus de ceremonial, aduce prin ea însăși o soluție; iar raționamentul servește mai ales să demonstreze că un om își poate îndruma gîndirea deasupra problemelor celor mai tulburătoare; astfel se înțelege de ce credinciosul, care se mulțumește cu probe puține, vrea totuși probe. La drept vorbind, argumentația are prin ea însăși caracter oratoric și modul cum e alcătuită la fel; nu atît contra adversarului cît împotriva manifestărilor dezordonate ale sufletului — lacrimile și convulsiile. S-ar putea aproape afirma că „mersul" raționamentului înlocuiește aici ritmul poetic; sofiștii, în opera lui Platon, ne atrag foarte bine atenția asupra înrudirii, la prima vedere scandaloasă, dintre raționament și simetrii și asonanțe; iar comparațiile atît de firești în acest gen de elocință joacă aproape același rol, datorită argumentelor drămuite după importanța „lucrului" și care ne pregătesc să punem și noi ordine în gîndurile noastre șovăitoare. Se observă îndeajuns, datorită celor expuse, ce trebuie să înțelegem prin stilul poetic. Există o modalitate de a construi și de a „conduce" frazele chiar în proza scrisă, modalitate ce provoacă reacții somatice și îngreunează înțelegerea. Adevărata proză se teme totdeauna de asemenea „mișcări profetice" care uzurpă judecata, și atunci remediază situația prin „cadențe frînte" și „trăsături neprevăzute", după cum vom vedea.

CARTEA A PATRA

DESPRE MUZICĂ

1.

DESPRE ZGOMOTELE RITMATE

Fiindcă muzica măsoară timpul fără aproape nici o complezență, se tinde spre forma unui obiect invariabil și se separă de corpul uman în acțiune. Pentru a accentua mai bine acest caracter distinctiv, este bine să ne ocupăm mai întîi de ritmul muzical. Acest ritm nu admite decît excepțional pauze arbitrare — lege pe care orice zgomot o face evidentă. Toba produce muzică adevărată prin intensități diferite care revin într-o oarecare ordine, împărțind și subîmpărțind timpul. Toate acțiunile realizează un ritm prin alternarea repaosului cu efortul; iar semnalele vocale care servesc acțiunile în comun au desigur și ele această însușire, căci trebuie un semnal de avertisment și un semnal de execuție. Chiar ordinele care sînt date din depărtare țin seama totdeauna de ritm; astfel, diviziunea timpului înlocuiește articularea. Cînd mergi, unul din pași, în mod firesc, este mai accentuat; ritmul cel mai simplu s-a născut din mersul „comandat". Dar muzicianul nu se limitează aici. Un artist toboșar va inventa fantezii ritmice; el știe să marcheze, prin intensități diferite, două grupe de cîte două și chiar două grupe de cîte patru. Aceste relații numerice, mai ales în mișcările repezi, nu permit nici o fantezie; ceea ce apare în plus este dezordine; iar bunul muzician se recunoaște mai ales după modul în care calculează pauzele. Ne apropiem aici de problema nuanțelor muzicii celei mai complicate; căci chiar în mișcările lente, există o rigoare a ritmului, o subliniere imperceptibilă pentru „grupele de grupe", în sfîrșit un curs regulat al sunetelor, care cuprinde

și variațiunile și ornamentele; dar e nevoie pentru aceasta de mai multă „voință" decît se crede; dacă nu respectă o asemenea regulă, muzica înclină spre cuvînt; iar dacă atunci cuvintele cîntate nu susțin muzica, auditorul se pierde.

Chiar fără cuvinte, sunetele ne emoționează totdeauna, căci sînt strigăte purificate, sau mai bine-zis zgomote purificate; dar trebuie ca aceste „pasiuni" să fie trecătoare; muzicii îi revine să ne salveze și să ne înalțe. Se spune că muzica ațîță pasiunile; se uită însă că orice pasiune se agravează prin efectele ei, de care muzica ne descătușează. Aceeași confuzie s-a făcut cu privire la lacrimi, care ne provoacă o ușurare cînd avem o suferință. Dar să ne limităm la ritm. Nu văd decît un singur ritm în afară de binar[1], pe cel ternar, a cărui origine firească este poate în zgomotul morilor, sau mai curînd al celor care bat grînele în hambare; acest ritm se caracterizează prin aceea că exclude marșul, și face astfel mereu prezentă ideea de odihnă și joc. Construit pe baza binarului, și anume în două grupe de trei, își pierde caracterul său independent, dar împrumută marșului o factură lejeră, de promenadă.

Fenomenul cel mai remarcabil este că zgomotul ritmat știe singur să „înșele" și totodată să se consolideze, prin contratimpi viguroși — denumiți sincope — dar numai cînd ritmul este bine statornicit; oricine va putea să observe că ritmul își sporește forța prin asemenea contradicții și „confirmări"; această „plăcere" este comună tuturor și înalță natura umană, așa cum e firesc. Cînd asemenea jocuri se îmbină într-o mișcare lentă, trebuie ca sunetele sau vocea să le ajute; dar răbufniri de acest fel sînt totdeauna potrivite să reprezinte cursul unei vieți; căci a trăi fericit înseamnă a te regăsi și a fi din nou tu însuți. Iată pentru ce muzica este aptă să orînduiască amintirea prin reprezentarea unui timp „întreg", însă comprimat, în care alinarea duce greul. S-ar putea spune că poezia călătorește printre lucruri, iar muzica mai ales în timp. Ea este istoricul cel bun.

(3 p. 96) - p. 106-109

[1] Binar — ceea ce este divizat în două unități. O măsură binară este o măsură în doi timpi. Un timp binar este el însuși împărțit în două porțiuni de timp etc. (N.T.)

2.
DESPRE SUNETE ȘI MELODIE

Vocea naturală este un zgomot; și pe măsură ce se intensifică datorită pasiunilor, ea se schimbă, devine acută pînă la țipăt și în sfîrșit nu mai este nimic decît o agitație nedeterminată. Dar vocea, mai ales în tinerețe, în plină vigoare și „siguranță" se afirmă și se imită pe sine, crescînd și descrescînd în intensitate; atenția celui ce vorbește se concentrează atunci asupra semnului însuși și se complace să-l prelungească. Astfel se fac semnalele obișnuite în viața cîmpestră, pe cînd semnalele de alarmă sînt strigăte. Din această cauză o voce frumoasă te face totdeauna să te gîndești la liniștea de la țară; s-ar putea spune chiar că orice cîntec este cîmpenesc; iată pentru ce place la oraș, ca tot ce e țărănesc.

Sunetul, chiar pur, chiar studiat, nu poate rămîne mult timp același, datorită legii care cere o schimbare de atitudine, dar trecerea pe nesimțite de la un ton la altul seamănă cu un strigăt; cîntărețul nu se mai poate asculta și urmări. Cîntecul natural constă fără îndoială în anumite treceri scurte și totdeauna terminate printr-un sunet susținut și care poate fi recunoscut; și arareori cîntecul, chiar cel mai frumos, e scutit de tatonări. Totuși este adevărat că semnul uman, adică acela al echilibrului, al sănătății, al bucuriei, constă totdeauna dintr-o suită de sunete susținute și bine distincte; și perfecția cîntecului constă totdeauna în a duce un același sunet de la slab la tare fără a-l schimba, ceea ce e semnul cel mai desăvîrșit al stăpînirii de sine. Cuvîntul puritate are un înțeles foarte bogat și destul de profund.

Se înțelege de ce fanteziile cîntecului, ca și dificultățile învinse plac prin ele însele, și cu atît mai mult cu cît corpul își păstrează mai bine libertatea și ușurința, manifestînd mai puțină oboseală; este o plăcere a celor delicați, în sensul că vocea care cîntă dezvăluie toate mișcările lăuntrice; dar acest gen de plăcere degenerează dacă-i neînsoțit; și mulțimea nu se sfiește să pîndească semnele fricii sau ale oboselii, ceea ce nu-i departe de cruzime. Cînd muzica e frumoasă, acest gen de plăcere este observat de alții și contribuie în același timp să-i încurajeze. În toate artele se

observă un „interes", ce ar fi aproape animal — ca acela de a privi o femeie tînără și frumoasă — dar care este umanizat printr-o contemplație înaltă. Arta creează deci o disciplină a corpului prin observarea unor obiecte alese și orînduite. Muzica este poate, dintre toate artele, aceea care are mai mare influență asupra pasiunilor noastre; așa se explică de ce acei care-și iubesc prea mult pasiunile nu iubesc de loc muzica.

Pentru a ne mărgini la sunete și la cîntec, observăm că autoritatea cîntărețului nu este niciodată atît de mare ca atunci cînd se supune de bună voie, cu strictețe, principiilor profesorului. Această supunere exprimă admirația adevărată cu mult mai bine decît ar face-o discursurile; puritatea sunetelor este astfel cel mai frumos omagiu adus principiilor expuse de profesor. Și este specific muzicii de a nu putea exista decît prin admiratori cu experiență. Astfel, muzicianul nu este niciodată singur înaintea mulțimii; pictorul nu se bucură de un asemenea sprijin.

Cuvîntul, îndată ce este puțin însuflețit, schițează totdeauna un fel de melodie. Îți poți da seama ascultînd o întrebare, o exclamație, o dezaprobare, o concesie, o restricție. Se va observa că vocea, plecînd de la registrul grav, urcă mai întîi în acut, prin salturi mari; pe urmă, mai greoi și prin trepte mai apropiate, pentru ca, în sfîrșit, să ajungă și să se mențină în registrul cel mai înalt, cum ar fi mai ales în cazul unei discuții pasionate. Astfel apare o lege muzicală de cea mai mare însemnătate, potrivit căreia intervalele sînt mai apropiate pe măsură ce sunetul se înalță. Ceea ce corespunde, de altfel, cu o lege a fizicii. Încercați s-o verificați, inventînd un cîntec simplu. Se va putea observa că melodia se supune altor legi decît simplei combinații de note și că există melodii firești. Fără îndoială, necesitatea de a te odihni după anumite sunete cu ajutorul altora ar trebui de asemenea luată în considerație; dar amănuntul ne scapă. Totuși ne putem da seama că prima jumătate a unei fraze muzicale ne creează o stare de așteptare; apare deci necesitatea ca alte sunete sau intervale încă neutilizate să ia naștere la rîndul lor, înainte de rezolvarea prin repaos și echilibru. Trebuie să mai menționăm, în sfîrșit, că un sunet nu e niciodată simplu și că urechea distinge un ansamblu de sunete, dintre care unele predomină; astfel melodia pură ar fi posi-

bilă; vreau să spun acea melodie sugerată doar de natura succesivă a fiecărui sunet, care generează mereu un altul, așa cum ne așteptăm. Desigur, acest fel de invenție este rezervată cîntăreților naivi; practica instrumentelor, nevoia de a inova, precum și compoziția scrisă aparțin altor domenii, adeseori spinoase.

3.

DESPRE CÎNTECELE POPULARE

Cîntecul natural se întîlnește în aproape toată muzica populară și numai acolo; acest cîntec este de sine stătător, bogat și puternic, fără a avea nevoie de suportul armoniei; nici măcar nu vedem cu ce l-ar putea ajuta armonia; nici o muzică n-are atîta „materie" și forță; astfel, ea rezistă timpului. E adevărat că, în majoritatea satelor, gustul muzical s-a alterat din cauza invaziei unor refrene neghioabe; dar cîntecele populare au rămas ceea ce erau; asemănătoare formelor vii, ele sau își păstrează forma autentică, sau dispar.

De aceea școala de cînt ar trebui să se limiteze la acele vechi modele; atunci cîntărețul nu s-ar mai putea rătăci, nici tulbura; numai astfel, deprins din tinerețe cu muzica bună, el va putea apoi să se dezvolte; în sfîrșit, această muzică grăitoare și desăvîrșită prin sine îndeamnă pe cîntăreț să se dăruiască, să cuteze. În același timp, prin atitudinea corpului, care aici este „comandată", toate pasiunile se descătușează. De asemenea, trebuie să spunem că această muzică are totdeauna un caracter contemplativ, lucru evident în cîntecele de jale și în recitative; muzica este totdeauna în contrast cu ceea ce „spune" cîntecul; dar ea contrastează în mod necesar, opunînd mizeriei umane o consolare „anticipată", un fel de perspectivă asupra unei îndelungate scurgeri a timpului. Nu există poate muzică veselă; dar nici nu se poate afirma că muzica este tristă; căci adevăratul muzician, încă mai mult decît adevăratul poet, își respinge suferințele și le menține în fața lui, privindu-le. Numim melancolie, în lipsa unui termen mai potrivit, această stare în care contemplăm propriile noastre nenorociri, și în genere toate nenorocirile, ca pe niște

obiecte care trec și s-au îndepărtat; — muzica figurează minunat această îngemănare a amintirii cu uitarea. Sufletul care cîntă e fericit. Poetul spune același lucru, mai puțin bine însă; adesea el declamă, se simte efortul; în vreme ce muzica adevărată se „împotrivește"; ea nu se împacă decît cu calmul suprem; este destul de limpede că, de îndată ce forțele contradictorii se înscriu în muzică, nu mai există muzică; cel mult o declamație cîntată. Se observă că există o muzică pură în două înțelesuri; muzica naturală este pură în sensul cel mai deplin; iar muzica instrumentală reușește să se purifice în alt mod, după cum vom vedea.

Progresul muzicii instrumentale avea să ucidă adevărata muzică vocală, care este improvizație meditativă și exactă, potrivit zgomotelor exterioare — în măsura în care acestea izbutesc uneori să genereze muzica — și, de asemenea, conform cu ceea ce fiecare sunet prevestește și angajează, fără a mai vorbi de dansul aproape imobil al cîntărețului, care își echilibrează mușchii coordonînd sunetele. Se înțelege că nu avem decît „amintiri" despre această artă veche, dar ele au fost alese de către cei mai buni cîntăreți, și chiar cei mai mari muzicieni le prețuiesc, considerîndu-le modele sau teme. Deși se spune că negrii încă mai improvizează, istoria minunată a lui Consuelo[1] pune capăt domniei melodiei naturale. Jean Cristophe este un pianist; și firește, nu de disprețuit; dar zeii au încetat să cînte.

4.

DESPRE CORURI

Există sunete care se ciocnesc și se anulează, în același fel ca mișcările în contratimp la o muncă efectuată în comun. În schimb, există sunete care se intensifică prin întîlnirea favorabilă a multor mișcări mărunte. Este de ajuns să știm

[1] Personaj al romanului cu același nume, de George Sand; tînără țigancă, înzestrată cu o voce splendidă, datorită căreia este angajată la Operele din Veneția și Viena. George Sand a luat drept model pentru acest personaj pe prietena sa, celebra cîntăreață *Pauline Viardot*.

în această privință că aerul propagă sunetele prin comprimări și dilatări care se transmit din aproape în aproape și că vibrațiile sînt cu atît mai rapide cu cît sunetul este mai acut. Apoi se întîmplă ca două sunete pure, auzite în același timp, să producă un sunet variabil și oarecum behăit; astfel două sunete pot constitui un zgomot. Pe de altă parte, două sunete pot da naștere unui sunet mai puternic, și prin aceasta apare deja impresia de ansamblu care cîntă. Nu este necesar să cunoaștem cauzele fizice ale unisonului, ale acordului și ale disonanței; ambele elemente participă deopotrivă la realizarea întregului, fie urmărind, fie conducînd melodia. Atunci deosebirea este doar că ele se consideră reciproc drept model și „stăpîn", ceea ce închegă o frumoasă prietenie de o clipă.

S-ar putea spune că sînt două feluri de a cînta în cor: primul, acela de a urmări melodia și de a te încrede în propriul tău talent; este cel mai puțin perfect. Al doilea, mai liber — cu toate că nu pare — este de a te potrivi la cîntat cu cealaltă „voce", ca la un dans, și de a improviza „împreună", dacă se poate spune. Cred că improvizația în duo, prea puțin practicată, este adevăratul mijloc de a ajunge la sonoritatea perfectă, mai prețioasă încă decît precizinnea, pentru că ține seamă de nuanțe, de accent, și de „corpul" însuși al vocii. De asemenea, este în specificul corului a păstra simplitatea și ponderea și a nu ajunge chiar la forță decît după o „încercare" și după un fel de exercițiu. Așadar, muzica pentru cor trebuie totdeauna compusă astfel încît vocile să se poată coordona. Muzica instrumentală a făcut să se uite cam prea mult aceste reguli desprinse din natură. Aproape totdeauna, „părțile" (elementele) sînt prea separate, prea subordonate melodiei; rareori se găsesc acele profunzimi ale sunetului, acele registre pline și acea bucurie totală care constituie privilegiul vocilor ce cîntă armonios. Adeseori chiar acordul nu dăinuie decît prin „recunoașterea" aceleiași melodii, mai ales în mișcările repezi; în această privință vocile nu fac decît să imite instrumentele; vocile pierd mult în asemenea jocuri dificile. Iar muzica populară se dispensează de căutările armonice. Unisonul vocilor este acordul cel mai simplu și cel mai viguros; totodată, poate, cel mai dificil. Urechea este îngăduitoare cu părțile ce se separă, se regăsesc și se „joacă"; ea este necruțătoare cu

unisonul fiindcă acesta devine plat și șubred, dacă nu-i mai plin și mai bogat decît orice acord; auditorul îl apreciază în acest caz așa cum se cuvine, fără acel efort de atenție pe care îl cere muzica instrumentală, mai bogată în combinații, dar mai puțin viguroasă decît muzica vocală naturală, deoarece fiind mai detașată de pasiuni, ea are mai puțină influență asupra lor. Muzica adevărată trebuie să fie un „strigăt potrivit legii". Se vorbește mult despre necesitatea noului în muzică, ceea ce este adevărat pentru muzica instrumentală, destinată mai ales să trezească din plictiseală; dar cîntecele frumoase rămîn frumoase și nu te obosesc niciodată.

N.B.

5.

DESPRE INSTRUMENTE

Vreau să fac acum cîteva considerații, nu despre resursele orchestrei, ci doar despre instrumentele perfecte, care au contribuit cel mai mult la schimbarea inspirației muzicale. Ele sînt vioara, orga și pianul. Vioara este cea mai umană, adică aceea care depinde cel mai mult de mișcările și de echilibrul corpului omenesc; este totodată cea mai puțin mecanică din cele trei și cea pe care știința a modificat-o cel mai puțin. Forma viorii s-a păstrat adaptîndu-se, ca formele vii; firește, cele mai bune viori au fost ferite cu grijă, transmise, și mai tîrziu reproduse cu fidelitate, ceea ce a făcut să se fixeze micile deosebiri pricinuite de întîmplare. Orice progres în acest domeniu se datorește deci tradiției și cultului orb al trecutului; pînă și pasiunea colecționarilor, deși uneori străină de dragostea pentru muzică, a slujit totuși muzica. Arta luthierilor [1] are astfel caracterul unui cult; muzica nu mai sălășluiește în om, ci se află pretutindeni în lucrurile din jurul lui; o vioară sună minunat cînd luthierul știe să lucreze toate acele cutii de rezonanță suspendate; dar se poate întîmpla ca un asemenea constructor să nu se priceapă de loc la muzică. Fapt este că datorită acestei

[1] Constructorii instrumentelor de coarde (N.T.)

munci de „surd" se pot crea noi cîntece — dacă se mai pot numi astfel — care n-au nimic comun cu vocea umană, dar care au și ele întinderea lor, registrele lor, ușoare sau dificile, intervalele lor preferate. Firește, arcușul joacă aici un mare rol; din arcuș ia naștere un fel de „pronunțare", dacă se poate spune, o „articulare" și un accent pe care vocea umană n-o sugerează; există o „respirație" a viorii, care e în funcție de lungimea arcușului. Se întîmplă aproape totdeauna ca acela ce scrie pentru vioară să cunoască destul de bine instrumentul pentru a ține seamă de aceste condiții, chiar involuntar; și este firesc de asemenea ca executantul să prefere acele „compoziții" care fac să răsune și să „grăiască" mai bine instrumentul; există, așadar, o muzică de vioară după cum există o muzică pentru voce. Încercați numai să fredonați o muzică celebră scrisă pentru vioară și veți sesiza deosebirea; de altminteri oricine știe îndeajuns că vioara are o întindere mai mare decît vocea.

Orga s-a perfecționat datorită dezvoltării mecanicii; dar unele părți componente ale orgii, bunăoară claviatura, sînt doar fiicele practicii oarbe. Și este limpede că forma claviaturii determină o anumită muzică. Intervalele sînt aici figurate, „reprezentate", pentru ochi și pentru mîini, la fel modulațiile și acordurile. Trebuie menționat, în ce privește orga, că scriitura destinată pedalierului depinde încă mai mult de instrument și că această linie de succesiuni, precum și unele mijloace armonice determinate de aceeași cauză, se regăsesc în orice muzică de orgă și chiar destul de des în alte muzici; căci improvizația la orgă, care ține de meșteșug, a fost sursa multor compoziții ce și-au păstrat intactă pecetea originară.

Pianul, apărut în urma lor, este totuși, dintre toate instrumentele, acela care influențează cel mai mult compoziția muzicală. Nenumărate compoziții pentru orchestră, pentru scenă, sau vocale, au fost concepute la pian; un muzician cu experiență le recunoaște cu ușurință, mai întîi după forma în care se succed notele, apoi după factura ornamentelor și după mișcarea armoniei. Este corect să afirmăm că astăzi pianul se dedică expresiei și depinde de corpul uman nu atît prin tușeu, cum se crede, cît prin pedale, care fac să intre în rezonanță, mai mult sau mai puțin, toate corzile, la momentul oportun, și prin atingeri rapide, ceea

ce dă o varietate admirabilă, și chiar melodii susținute; deci improvizația la pian poate fi îndeajuns pentru muzician; ea constituie veritabila origine a unei noi muzici pure, atît de deosebită de cîntecul pur, și mai puțin umană, influențînd mai puțin pasiunile, și care orientează gustul muzical spre jocurile melodice și armonice.

Rămîn de spus cîteva cuvinte despre virtuozi. Există virtuozi ai cîntului; totuși natura aici este foarte puternică și cîntecele frumoase își păstrează autoritatea lor. Dar pe aceste instrumente și mai ales pe vioară și pe pian, se întîmplă ca exerciții dificile și cvasiacrobatice, care nu sînt de fapt decît mijloace, să fie tratate drept scopuri în sine și admirate ca atare. Astfel, muzica scrisă de virtuozi este alterată de aceste ornamentații nepotrivite; iar compozitorii scriu adesea pentru virtuozi. Caracteristic geniului, în toate timpurile, este fără îndoială de a adopta formele parazite și de a le integra în muzică, așa cum s-a întîmplat cu grupetul, trilul, cromatica și chiar cu sunetele armonice[1] ale viorii.

6.

DESPRE ARMONIE

Muzica veche își are canoanele în ea însăși; ea cere îngrijire, „politețe", stăpînire fermă; caută sunete susținute, succesiuni compensatoare, pauze firești, concluzii peremptorii. Muzica modernilor, asemănătoare cu poezia sub acest aspect, își are regulile în preajma ei, reguli pe care le dețin „lucrurile" — diapazoanele și instrumentele. „Mecanismul" a intervenit și el. Gama, modul, tonul, acordurile s-au născut din instrumente și, mai ales, din clapele pianului. Modulația este poate tot ce caracterizează mai bine muzica instrumentală; se înțelege prin aceasta o schimbare a modului[2] ca o trecere de la major la minor sau mai curînd o schimbare de ton, ce adesea va fi nedeterminată în muzica

[1] Sunete speciale, produse printr-un anumit procedeu de atingere a coardei (N.T.)

[2] În sensul de scară modală (N.T.)

pentru o singură „parte", și care presupune așadar o armonie reală sau imaginată. Dar modulația presupune mai întîi cunoașterea și afirmarea tonului și a modului. Am observat că harpiștii care acompaniază din instinct sînt aproape totdeauna incapabili să moduleze cum trebuie cînd linia melodică o cere. De asemenea, observăm că cele mai multe cîntece populare nu folosesc de loc modulația sau, pentru a fi mai exacți, ignoră tonul și modul, după cum se observă în cîntecele bretone sau în muzica religioasă. Cei mai mari muzicieni, dintre moderni, regăsesc cîte ceva din această libertate, dar totdeauna utilizînd modulația. Cele mai de preț frumuseți ale muzicii instrumentale provin poate din această întoarcere a cîntecului liber ce luptă împotriva formulelor și pînă la sfîrșit le supune: acolo este miezul armoniei; dacă o considerăm altfel, ne pierdem în „procedee". Cîntecul naiv nu cerea, în afară de însușiri ale auzului și glasului, decît sîrguință, seriozitate și puritate. Astăzi, bogata muzică modernă oferă prea multe „obiecte" inteligenței, prea multe combinații, prea multe înlănțuiri și chiar îndrăzneli cvasicalculate; în ele rațiunea piere; și e nevoie de discernămînt pentru a învinge un asemenea mecanism prea puternic și pentru a ordona, în sfîrșit, armonia după muzică. Și imediat să luăm atitudine și să respingem acest automatism instrumental. O astfel de libertate nu este transcendentă ci, dimpotrivă, imanentă; și trebuie să admirăm cum invenția tonului și a modului a salvat muzica instrumentală, atunci cînd cîntecul a fost detronat. Dacă acordurile nu propuneau decît un joc de „plăceri" și de așteptări, voința n-ar fi avut nimic de învins și muzica ar fi coborît la nivelul divertismentului. Din fericire, prin legea fizică a sunetelor, ne găsim pe o pantă firească și trebuie să urcăm din nou. Modulația care pleacă de la *ut* și ajunge la *fa* este chemată prin rezonanța naturală a sunetelor componente; o vom denumi coborîtoare. Dimpotrivă, modulația care ajunge de la *ut* la *sol* domină această forță naturală. Un raport de același gen, raport mai perceptibil, deși mai puțin ușor de explicat, este acela dintre *Major* și *Minor*, atît de bine denumite. Așadar, dacă se parcurge în întregime cercul tonurilor majore și minore, presupunînd doar că tonul *ut* este cel mai natural, se va descrie un drum

ascendent și descendent, care va caracteriza, prin modulații, prăbușirile și redresările sufletului omenesc în acțiune.

Fiecare ton, și mai ales cele din apropierea lui *ut*, va avea caracterul său specific: *sol* simplu și liber, *re* voluntar și ferm, *mi* dionisiac, și așa mai departe, iar fiecare ton minor va marca o oarecare slăbire a propriei sale trepte. Aceasta ar putea constitui o dialectică a tonurilor sau o filozofie a pianului. Se întîlnește, așadar, în muzică un fel de materie secundă, bună fiică a spiritului și, prin aceasta, mai de temut; dar o asemenea victorie își are frumusețea ei proprie, pe care o putem socoti incomparabilă; este spiritul împotriva lui însuși, în timp ce cîntecul natural disciplinează corpul. Iată de ce muzica de pian, cînd e frumoasă, este suverană. Caracterul ei specific constă fără îndoială în opoziția dintre modulațiile îndrăznețe și echilibrul sau seninătatea temei principale care „argumentează" sau impune, cum vreți să-i spuneți, pasajele pe care urechea „singură" le-ar refuza. În acest sens, celebrele compoziții ale lui Schumann pot servi ca exemplu.

După cele expuse, mi se pare că meșteșugul armoniei implică mai întîi cunoașterea perfectă a tonurilor și a trecerilor de la unul la altul; aici și-ar găsi locul studiul disonanțelor, al întîrzierilor, și al bașilor pe care se sprijină totul. Studiul celor două moduri mai cunoscute, majorul și minorul, apoi modurile care apar ca o formulă modernă a muzicii vechi, vor urma, fără îndoială. Studiul fizic al acestor edificii sonore poate fi și el foarte util, iar Helmholtz a spus tot ce era necesar în această privință, ceea ce nu este puțin; vom regăsi pe acest drum o lege naturală a cîntului, întîlnită mai sus, după care un edificiu sonor bine echilibrat se compune din bași larg distanțați, jocurile mai strînse fiind la înălțime medie, și micile intervale încoronînd totul. Desigur, această regulă este menită să fie învinsă și numaidecît dominată; dar asemenea îndrăzneli cer și o soluție de întoarcere la ordinea naturală. Cînd acest calm al bașilor, precum și „pasul" lor lărgit, se acordă cu doritele culminații prin ritm și totodată prin rezolvările armonice, concluzia se anunță clar; dar se întîmplă ca întreaga bogăție — sonoră — să se realizeze prin repetări și imitații, prin modulații sau ornamente deja încercate — toate, elemente pe care afirmația susținută le îngăduie; ele seamănă cu o privire

aruncată încă o dată asupra celor ce s-au petrecut. S-ar cuveni să observăm aici că mișcările reținute, frecvente în muzică, sînt atît de firești încît, atunci cînd se apropie de concluzia armonică și ritmică, nu e nevoie să fie subliniate printr-o schimbare de viteză. Simțămîntul sfîrșitului iminent și grija de a nu lăsa nimic în suspensie ajung pentru a reține intențional mișcarea; cînd trebuie realmente s-o încetinim, înseamnă că muzica n-are suflet.

7.

DESPRE IMITAȚII, VARIAȚII ȘI ORNAMENTE

O particularitate foarte pregnantă a muzicii este că repetă aceleași teme, adesea fără nici o schimbare, alteori mai sus sau mai jos, sau într-un alt ton, sau într-un alt „mod", sau sub formă de variații sau inversiuni. Uneori este destul de greu de regăsit tema; dar, deși fără s-o recunoaștem explicit, sîntem totdeauna gata să-i intuim prezența în cadrul variației. Analiza marilor opere ne descoperă lucruri surprinzătoare, la care e foarte probabil ca autorul să nu se fi gîndit. Alteori imitația este obligatorie; e cazul canonului și fugii; acestea constituie în bună măsură școala muzicianului. Avem acum un nou prilej de a observa că, sub puterea instrumentelor, muzica e amenințată de mecanism. Și chiar din două direcții: M-aș teme mai puțin de improvizația manuală, pregătire firească a artistului pentru adevăratul „amănunt", decît de cealaltă muzică, prea gîndită, care poartă în desfășurarea ei pecetea industriei. Inteligența se contemplă doar în această desfășurare mecanică, ce este oglinda ei fidelă. Trebuie să recunoaștem o înrudire între sunetele mecanice ale orgii și această arhitectură sonoră, cum a fost denumită. Lumea muzicienilor rămîne împărțită prin folosirea a două metode: aceea care inventă, guvernată de legea timpului, potrivit făgăduielilor sunetelor; și cealaltă care, dispunînd de timp sub forma spațiului, îl umple tatonîndu-l după regulile imitației, ale variației și ale armoniei. Din aceste interesante considerații, care ocupă cu noblețe timpul odihnei, se va putea desprinde, ca un avertisment, ideea care străbate toate capitolele, anume

că artele, în desăvîrșirea lor, se deosebesc și chiar se opun, prin asemenea analogii profunde ce fac orice comparație imposibilă. E cazul să spunem, împotriva unor ambițioase metafore, că acele construcții după un plan prealabil sînt străine deopotrivă adevăratei muzici și adevăratei arhitecturi.

Muzica se deosebește profund de limbajul vorbit și se opune direct limbajului pasiunilor. Este caracteristic discursurilor pasionale a se schimba prin propria lor forță; căci imaginația se înfierbîntă, gîtlejul se contractă, mînia crește. I se opune înțeleptul limbaj al aceluia care caută și se rotește în jurul aceluiași obiect, corectînd expresia, retușînd, explicînd; dar mai ales poezia, prin ritmul ei menținut cu fermitate, și chiar prin refrenele sale periodice, cu atît mai necesare cu cît pasiunile sînt mai aproape de a învinge. Muzica, în afară de ritm și refrenuri, se repetă cu grijă și cu ingeniozitate în tot ceea ce spune; astfel ea îndrăznește mai mult și se apropie de tristețe și de mînie prin remediul ce i-l aduce în același timp; iată de ce imitația se manifestă cu atît mai strict cu cît mișcarea și schimbările de intensitate riscă să tulbure; astfel, ea supune pasiunile, le antrenează, și printr-un paroxism deliberat, chiar în ce privește durata, le aduce la un repaos subtil.

Există, mi se pare, două feluri de variațiuni: una, care este foarte aproape de ornament, constă în a imita tema înlocuind sunetele și pasajele „sincere" prin succesiuni rapide și intervale mai strînse; ceea ce ar putea fi doar un joc; dar dacă tema este destul de viguroasă, ea încă mai domină variațiunile; este ca o melodie tăcută pe care auditorul o recompune, îndemnat s-o cînte lăuntric; iată de ce în cele mai frumoase variațiuni există totdeauna simțămîntul prieteniei. Sonatele pentru pian de Beethoven ne oferă multiple exemple; și nimic nu arată mai bine cum muzicianul îl supune pe virtuoz. Cealaltă variațiune, mai modernă, ar putea fi denumită modulantă; melodia, dinainte afirmată, revine, dar înșală puțin așteptarea și se abate pe drumuri noi, susținută și purtată imediat de o armonie ce o înlătură pe cea veche, și lasă impresia unui nou avînt; această variațiune, sobră în desfășurarea ei, exprimă bogăție, „perspectivă" și necesitatea de a sfîrși; sînt confidențe

într-un timp măsurat, ca seara unei zile frumoase. Astfel de minuni ne oferă și *Preludiul* și *Aria și final* de César Franck, ca și *Cvartetul* său.

Există de asemenea două feluri de ornamente. Unele fac parte din măsură fără a o altera niciodată, cum sînt grupetele; celelalte, ca ruladele [1] și trilul, rup în mod deliberat ritmul și aparțin declamației. Primele se datoresc mai ales instrumentiștilor virtuozi, fie că își „dezleagă" degetele prin acest exercițiu, fie că, la clavecin sau la pian bunăoară, încearcă să scurteze durata unui sunet prelungit, pe care instrumentul îl susține cu dificultate. Celelalte rezultă din acest urît amestec care supune prea frecvent muzica poeziei, și le deformează pe amîndouă; virtuozii vocali etalează aceste ornamente, ce adesea plac prin abilitatea lor măruntă, ca piruetele la circ. Dar muzicianul a valorificat tot acest domeniu. Tocmai pentru că trilul și grupetul sînt exerciții și dovedesc doar că instrumentistul sau cîntărețul rămîne liber și stăpîn pe sunete, aceste ornamente integrate în muzica cea mai profundă și mai inspirată sporesc forța ei contemplativă, care îndepărtează suferințele. Expresia puternică, în toate artele, cere contururi rezistente și o mînă fermă.

8.

DESPRE TIMBRU ȘI DESPRE ORCHESTRĂ

Un sunet, mai ales instrumental, este totdeauna un fel de zgomot produs de o multitudine de sunete accesorii, adesea stridente, totdeauna tumultuoase, care îl însoțesc; în măsura în care aceste sunete sînt dominate sau neglijate, sunetul oferă un timbru ce este propriu instrumentului și uneori artistului, căpătînd un caracter firesc. Rezultă de aici jocuri mai „sălbatice" în care principalul rol îl are ritmul și în care timbrul încearcă totdeauna să învingă sunetele, ceea ce este specific orchestrei. Dar trebuie să deosebim, din orchestră, cvartetul de coarde, suflătorii de lemn, alămurile, tobele, talgerele și clopotele.

[1] Cîntarea mai multor note pe aceeași silabă. (N. T.)

Cvartetul păstrează muzica pură; și numai cvartetul pentru coarde este fără îndoială cel mai bun interpret al celei mai înalte muzici. Totuși trebuie făcute, în ce privește cele spuse mai sus, două observații. Prima: cvartetul produce, în afară de sunete, un zgomot de scripete care supără unele urechi; poate că muzica vrea ca noi să facem efortul de a învinge și a șterge această impresie. A doua observație este că sunetele, dacă nu sînt foarte pure — trebuind pentru aceasta conduse și supravegheate cu sfințenie de către executant — ajung adesea să se contrazică și să se stingă, — fenomen la care contribuie cîteodată opera însăși. Dar dacă izbîndește asupra acestor dificultăți, cvartetul întrece ca putere de expresie orchestra.

Alămurile sînt proprii pentru executarea ritmurilor simple, adică atît cît permit posibilitățile cornului, goarnei și trompetei; acestea produc într-adevăr niște zgomote în care trebuie să „căutăm" muzica; nici jocurile armoniei nu sînt aici libere, pasajele periculoase sînt strangulate și răgușite. Instrumentele de lemn, dintre care mai ales clarinetul și flautul, aduc o oarecare vioiciune; dar sunetul lor este încă prea „împovărat" de timbru. Așadar trebuie ca zgomotul să poată fi dominat de masa viorilor și de celelalte surori ale lor mai grave. Cît despre instrumentele de percuție, ele sînt și mai aproape de zgomot, dar asigură ritmul, unica „disciplină" a acestei furtuni de zgomote. Esența orchestrei stă în această luptă dintre puterile diavolești și spiritele cerești; și, ca să spunem adevărul, muzica este mai curînd un miracol, aflat chiar în instrumentele de coarde. Se întîmplă uneori ca vîntul sau alte zgomote să creeze o clipă muzică, prin întîlniri și asocieri de zgomote; cu atît mai mult se întîmplă ca, dominînd un haos de zgomote ritmate, o frumoasă muzică orchestrală să se facă auzită; încă o victorie, creație minunată, și existență fragilă, în permanență „amenințată". Chiar în masa orchestrală a viorilor, așa cum le folosește Wagner, se iscă un zgomot de albine, din care muzica pare că iese la iveală, cînd și cînd. Orchestra este cu totul altceva decît un concert de instrumente; masa orchestrală tinde totdeauna să învingă pe muzician; deseori reușește. Aici pasiunile sînt în afara omului; ele au adevăratul lor chip, cosmic; iar fatalitatea este

cu totul exterioară; — dezlănțuire a forțelor oarbe, sau a zeilor, cum doriți. Există așadar ceva „epic" în orchestră, iar adevăratul zeu apare aici mai bine decît printr-un ritm totdeauna același; s-ar spune că însăși frămîntarea epopeii se află acum printre forțele vrăjmașe; acest mare „mecanism" uman este aici mai puternic decît omul. Totuși geniul, în acest tumult oceanic, găsește un loc și o rezonanță pentru propriul său cîntec; de aici ia naștere acea impresie atît de puternică, în marile opere, a unui cînt solitar, cîntat pentru el însuși. Astfel, muzica, la capătul dezvoltării sale mecanice, revine la obîrșie, se reneagă și se regăsește. Orice altă analiză a orchestrei riscă a lua o simfonie drept o sonată de zgomote.

9.

DESPRE GENURILE MUZICALE

Se deosebește fără dificultate muzica eroică, elegiacă, religioasă; trebuie să adăugăm pe cea dramatică și pe cea comică. Platon nu admitea nici o altă muzică decît pe cea eroică; el spunea că celelalte muzici, care solicită prea mult instrumentele de coarde sau o complicată utilizare a diverselor chei, nu erau bune decît să moleșească și să corupă sufletele. Fără-ndoială, după cum adevărata castitate este spontană, e bine să n-ai nevoie de muzică pentru a-ți disciplina iubirea, tristețea, disperarea; dar noi ne ocupăm aici de arte așa cum sînt, fără a hotărî dacă e mai bine să ne mulțumim cu goarna și cu trompeta. Fapt este că totdeauna muzica eroică, care nu-i decît o epică fără cuvinte, exprimă forța sufletească, printr-o mișcare imperturbabilă, și rezolvă disonanțele prin acțiune. I se potrivește mai ales modul major, care se năpustește totdeauna asupra obstacolului și care rezolvă dominînd; modulațiile în această muzică trebuie să fie „naturale", prevăzute, nu bruște și abrupte ca gîndurile în răspăr. Caracteristic pentru eroism este de a alunga gîndurile care nu contribuie numaidecît la acțiune; sau, mai curînd, gîndurile accesorii nu apar decît ca o străfulgerare, fiind acoperite, tîrîte; dominate; dar totodată trebuie să se simtă că această simplitate ține de

prudență, și este viguroasă; de aici provin aceste îndrăzneli prompt izgonite; nu-i decît o nehotărîre de-o clipă, sau o ezitare imediat învinsă, ca la o trupă în atac. Se pare de asemenea că „părțile" — temele — nu se pot rătăci prea mult printre ornamentele și variațiile acutelor ci, mai degrabă, se strîng și se adună, înaintînd fără măcar a privi la dreapta și la stînga. Eroicul imită de minune această mișcare umană, dar fără nici o dezordine.

„Tema" cea mai bogată a adevăratei muzici este suferința, dar nici măcar cea învinsă ci, dimpotrivă, înălțată și care privește de la distanță. Primul semn al consolării este că lucrurile dimprejur se îndepărtează, se retrag la locul lor. Muzica cere spațiu; ea așterne în jurul nostru un fel de spațiu al tăcerii; căci muzica și tăcerea stau laolaltă, totdeauna într-o solitudine „populată"; iată de ce somnul și seara sînt condiții accesorii, favorabile pentru meditația muzicală, mai ales cînd ea înaintează pe drumurile amintirii, potolind și înlănțuind durerile. Această Muză nu povestește; dar punînd totdeauna în cumpănă bucuria cu durerile și zburînd în loc să meargă, ea se aseamănă cu lumina înserării, care sfîrșește prin a înfrumuseța toate lucrurile puțin înainte ca ele să dispară. Astfel te afli complet împăcat cu tine însuți și recules, în sensul cel mai deplin al cuvîntului. Fiecare va observa deosebirea dintre un cîntec de seară al lui Schumann și accentele dramatice ale suferinței ajunse la paroxism care nu sînt decît declamație cîntată.

Orice muzică are caracter religios prin puritatea, atenția, supunerea, reculegerea, seninătatea pe care le dorește și ni le dăruiește. Muzica propriu-zis religioasă este mai severă și urmărește mai mult o cîrmuire exterioară; este muzica unui dans maiestuos sau mai bine-zis o recitare de ceremonie. Ea este aceea care se face ascultată totdeauna de toți. Dar sufletul iubitor de muzică își însușește chiar din el însuși acel imbold de înălțare deasupra tuturor suferințelor, atît de neînsemnate în fața judecății. S-au ironizat asemenea metafore care au spus că sunetele, urcînd treptat, se înalță; se poate rîde de asemenea de o doctrină care pune cerul aleșilor deasupra capetelor noastre; dar metafora, cum se întîmplă adesea, are dreptate din alte motive; căci este destul de limpede că cel care cîntă nu reușește să parcurgă fără „accident" o frază ascendentă, dacă nu se concentrează

intens, detașîndu-se de orice vanitate și teamă, ceea ce îl apropie de cerul aleșilor — fără nici o metaforă. Această clemență este fără obiect, sînt de acord; totuși pe un asemenea drum elegiacul ne îndeamnă să iertăm ordinea lucrurilor; și nu există poate altceva în sentimentul pe care-l numim iubire pentru Dumnezeu. Dar acesta nu este un tratat de teologie.

În drama muzicală, aproape totul este eroic, elegiac sau religios. Ceea ce-i propriu-zis dramatic este dialogul care face să ia naștere și să se desfășoare pasiunile; și muzica dramatică este aceea care imită accentele și mișcarea dialogului pasionat; așadar, e o tragedie și mai bine construită, afară de cazul că actorii și chiar autorii cad în frenezie, ceea ce exclude orice muzică. Trebuie să spunem același lucru despre muzica comică? Veselia „în mișcare" permite totdeauna un ritm regulat, deși intens, care o temperează și o menține în decență. În plus, muzica se pretează la parodie; dar plăcerea este atunci de aceeași natură cu cea pe care o oferă comedia; ceea ce nu-i ușor de explicat.

Dacă muzica are drept obiect de a duce, în același timp, spiritul și corpul la echilibru, muzica pură ar aparține acelor genuri de compoziție pe care trebuie să le denumim temperate sau echilibrate, ca sonata, cvartetul, simfonia; acolo muzicianul trezește și moderează toate pasiunile, ținînd seamă de ordinea adevărată a genurilor. Astfel, începutul ține de eroic; elegiacul este la mijloc, iar finalul în marile opere are totdeauna ceva de contemplație. Cît despre „cantitatea" de fantezie, ea este poate o concesie și un fel de politețe adresată virtuozului; în afară de cazul că ar sta în puterea muzicii să ne „depărteze" pînă și de muzică.

10.

DESPRE EXPRESIA MUZICALĂ

Mulți muzicieni, și dintre cei mai mari, explică după plac, în titlurile lucrărilor, ceea ce muzica lor pare că trebuie să sugereze, și chiar nu sînt rare cazurile cînd muzica descrie prin zgomot imitativ. Evident, muzica cea mai plată poate să se facă înțeleasă prin asemenea procedee. Dar este mai

dificil de spus cu exactitate ce anume cîștigă astfel muzica bună. Poate titlurile și programele au drept efect principal aruncarea spiritului într-o visare poetică și chiar contemplativă, ceea ce ne predispune să ascultăm cu atenție; fapt este însă că muzica adevărată ne umple imediat tot sufletul; așadar nu mai lasă nici cel mai mic loc pentru visuri; spiritul este luat drept obiect și nu se poate desprinde, prin această creștere în timp, prin această „schimbare", prin acele desfășurări ce ne captivează. Este adevărat că muzica sugerează mult, dar nu se exprimă decît pe ea însăși. Iată un frumos subiect de discutat între oameni de bună-credință; căci toți au puțină dreptate. Este adevărat că muzica ne conduce ca o magiciană pe căile amintirii; dar perspectivele sînt totdeauna crepusculare, îndepărtate, s-ar zice aproape că ele sînt mai ales „sonore"; nu este decît spațiul sunetelor; în sfîrșit, muzica ar fi mai curînd devoratoare de obiecte și „bun tiran". Dar în schimb, ea schițează pînă la amănunt cele mai neînsemnate frămîntări ale sufletului; și se întîmplă ca acele amintiri ciudate și aproape imposibil de definit pe care muzica ni le dăruiește să fie foarte emoționante și, prin aceasta, cu ușurință de recunoscut; am putea chiar afirma că muzica ne face să recunoaștem ceea ce n-am cunoscut niciodată. De aceea, după ce am ascultat muzică, reveria ce-i urmează este adesea „vie" și plină de surprize; astfel, un titlu obișnuit capătă forță de poem; dar totdeauna fără cuvinte și chiar fără obiect, căci spiritul este apoi oarecum ușurat și „gol", nou și plin de credință, stare sufletească de-a dreptul epică. Deci să ne explicăm clar: aceste pagini nu sînt potrivite pentru un cititor grăbit; de altminteri, nu scriem decît pentru noi, cum pictorul pictează pentru el și tot așa și ceilalți artiști autentici; este singurul mijloc cunoscut de a ne întîlni cu alții.

Mi se pare, așadar, că drumul muzicii conduce totdeauna de la visare la acțiune, sau, dacă vreți, de la tristețe la credință; spun credință, nu speranță; căci speranța caută ajutoare în exterior pe cînd credința se avîntă sigură de ea și liberă de orice temeri; și se pare că muzica purifică mai mult decît poezia, aducînd totdeauna tumultul pasiunilor la „emoția" care le vindecă; deci muzica este expresie pură, de vreme ce expresia anunță totdeauna că încă o dată spiritul s-a salvat. Să încercăm să ne gîndim ce-ar fi viața sufletească a fiecăruia

dacă spiritul s-ar descuraja și nu și-ar redobîndi vigoarea. În conștiința ce o căpătăm de noi înșine, sîntem supuși acestei condiții: să ne reconstituim ființa printr-un pact. Orice conștiință este trezire; și paradoxul aici este că sentimentul presupune cunoaștere. Cine simte fără să se reculeagă, nici măcar nu simte cu adevărat. Teroarea pură nu se cunoaște pe sine, nici disperarea autentică. În sfîrșit, inexprimabilul nu este simțit. Strigătele și convulsiunile nu exprimă nimic decît pe ele însele, și oroarea este tocmai simțămîntul care însoțește contemplarea acestor semne, semne care nu înseamnă nimic. Dar exact în momentul cînd forma umană reapare, se naște expresia; iar muzica este forma umană cea mai pură poate, cea mai fragilă și cea mai puternică, cea mai ușor deformabilă; de asemenea este aceea care dovedește cel mai mult cînd sfîrșește, și sfîrșește fără șovăieli. Nu trebuie să afirmăm însă că muzica exprimă vreodată un sentiment dinainte încercat; dimpotrivă, prin calitatea ei de semn permanent cîrmuit, muzica face să apară un fel de simțămînt care n-ar exista fără ea, ce n-are alt obiect decît pe ea, și care prin aceasta ne invită să existăm doar potrivit nouă. Caracteristic pentru muzică, în cele mai frumoase momente ale sale, ar fi deci de a nu avea nici o semnificație, adică de a se separa absolut de toate celelalte limbajuri. Dar în muzică nu trebuie să facem loc nici întîmplării; dimpotrivă, ea trebuie să se desfășoare conform celor ce promite; deci toate surprizele nu țin decît o clipă și numaidecît sînt explicate și integrate. Muzica are facultatea de a exprima ceea ce nici un alt limbaj nu poate exprima: istoria unei vieți umane pentru ea însăși, în scurgerea timpului; dar nu așa cum este, a fost sau va fi, căci n-ar avea nici un sens, astfel ar „scăpa" și ar pieri; mai de grabă ea exprimă epopeea lucrurilor. Ca să spunem mai simplu, există totdeauna voință în expresie, voință de a arăta, voință de a ascunde, voință de a fi. În sfîrșit, a exprima înseamnă a modela.

CARTEA A CINCEA

DESPRE TEATRU

1.

DESPRE FORMA TEATRALĂ

În teatru analiza trebuie să învingă facilitatea. Căci în acest domeniu există abundență de producții minore și care totuși plac; și mai ales abundență de teorii improvizate. Așadar, încercînd de a judeca doar marile opere, mai ales comice, și tradițiile sigure, îndeosebi cele bazate pe mimică, putem spune că teatrul nu este nicidecum alcătuit din conversații emoționante sau hazlii luate din viața obișnuită. Nici pe departe. Jocurile imitative ale copiilor și scenele de umplutură unde se spune bună ziua și bună seara, după cum e moda, n-au nimic comun cu vigurosul limbaj ce dorim să-l descriem și care se dezvoltă potrivit mijloacelor și condițiilor sale, la fel ca dansul, muzica, arhitectura și desenul. Iată ce n-ar trebui să ignore marii actori comici, dacă și-ar da osteneala să reflecteze pe îndelete despre arta lor, despre acele trăsături îndrăznețe care nu se găsesc în natură, despre stilul bine definit al bufonilor — străvechi și aproape imuabil—,despre acele jocuri de scenă magistrale și chibzuite care așază pe Don Juan între două țărănci și pe George Dandin înaintea ușii sale închise. Neverosimilul nu există, dacă verosimilul nu-i de loc căutat. Clovnii nici n-au măcar nevoie de ușă; ei trag o linie pe nisip; acolo, ca pretutindeni, geniul comic hotărăște și nu trișează niciodată.

Arta mimicei ar spune mai mult dacă cheia limbajului ei n-ar fi aproape pierdută. Totuși a mai rămas destul în tradiția mimilor, ca să arate că imitarea gesturilor instinctive nu intervine nicidecum. Se adaugă gesturile stilizate, adică

hotărîte, spontane și totodată menite, prin inflexiunile lor, să oglindească evoluția pasiunilor, dar ascultînd totdeauna de legea specifică gestului; și veți observa cu ușurință, dacă veți întîlni din întîmplare un mim ce-și cunoaște meseria, că mișcările lui sînt un fel de gimnastică fără rigiditate, ca acelea ale dansului, de care mimica este atît de firesc legată. Nu trag concluzia că mimica astfel purificată n-are forță expresivă; cu totul dimpotrivă, îndrăznesc să afirm că adevărata forță, la fel ca la scrimă, rezultă aici din suplețe și viteză; astfel, expresivitatea intensă emoționează fără a mira; pe când gesturile firești cînd sînt vii surprind pînă la stupiditate. Observați că gesturile pătimașe ale unui om pe care nu-l auziți ce spune se aseamănă cu mișcările unui nebun; și ceea ce izbește la un nebun este această mimică naturală, care nu mai este mimică, fiind haotică și absolut fără stil; dar mișcările firești se aseamănă toate puțin cu cele ale unui nebun, mai ales pentru spectator. În sfîrșit, pe cît îmi dau seama, eu văd în mimică politețe, precauție și o metodă de a exprima pasiunile.

Teatrul tragic este mai greu de înțeles, poate pentru că aici interesul este îndrumat cu ușurință asupra intrigii, totdeauna emoționantă și adesea celebră. Totuși este foarte clar că orice convenție în ce privește locul, întîlnirile ticluite, ca și confidențele și monologurile, nu sînt nicidecum „licențe", ci dimpotrivă aparțin formei teatrale. Specificul teatral le impune; dar omul iscusit ar vrea mai multă economie în această privință; este ca și cum ai vrea să pretinzi ca vorbele să exprime mai puțin decît strigătele. Dimpotrivă, strigătele nu exprimă nimic; și trebuie o expresivitate imperturbabilă, ferm trasată, pentru a circumscrie marile tumulturi. Există deci oarecare adevăr în teza atît de disprețuită după care epopeea și tragedia trebuie să folosească termeni nobili; și nu din cauza sărăciei de cuvinte sînt mediocre tragediile lui Voltaire. În orice artă care folosește cuvintele, cu cît domină mai mult „materia" cuvîntului, adică zgomotul, șuierul, stridența lui, cu atît expresia este mai săracă. Teatrul este și un limbaj. Dar poate trebuie meșteșug pentru a-l reda firesc, așa cum au făcut Molière și Shakespeare.

2.

DESPRE TRAGIC ŞI FATALITATE

Tragedia ne prezintă nenorociri obişnuite, dar din perspectivă, ca pe nişte obiecte; de asemenea ideea fatalităţii, mai mult sau mai puţin clar concepută, este totdeauna armătura dramei. Astfel, spectatorul este liberat de acel fel de teamă, cea mai rea, teama de a lua o atitudine. Şi trebuie ca drama să aibă realmente un deznodămînt în momentul cînd poetul ne-o prezintă; iată de ce istoria antică place în teatru; nenorocirile ilustre sînt destul de cunoscute dinainte şi timpul a şters consecinţele, astfel că ştim ce se va întîmpla şi sîntem desprinşi atît de timpul nostru cît şi de noi înşine. Această linişte se observă bine la spectatorul care vine în sala de teatru. Timpul este deci personajul principal în orice tragedie imaginată. Aşadar este adevărat, după cum s-a spus, că teatrului tragic îi trebuie unitate de timp, adică măsură şi continuitate; şi observ că măsurarea timpului, mai ales după soare şi stele, îşi găseşte aici expresia potrivită. Este bine că sabia lui Cassius arată stelele ce asfinţesc într-una din cele mai remarcabile nopţi din istorie. Trebuie să se simtă totdeauna trecerea orelor precum şi necesitatea exterioară ce stimulează pasiunile şi le maturizează mai repede decît ar vrea ele. Scurgerea timpului care, fără a ţine seamă de dorinţele şi temerile noastre, le aduce în sfîrşit la îndeplinire este fără îndoială ceea ce ţine pe loc tragicul. Dar totodată poetul dramatic trebuie să neglijeze variaţiile capricioase ale dispoziţiei sufleteşti care n-au niciodată consecinţe şi nici nu se aşteaptă să aibă. Important este ca pasiunile să se contureze pe înlănţuirea timpului. S-ar putea spune că pentru orice tragedie, pasiunile sînt „materia" şi timpul forma.

Aşadar, trebuie cercetat modul cum pasiunile umplu timpul. Mai întîi prin acele hotărîri şi previziuni care se referă la ele şi prin interpretarea semnelor şi a viselor; dar mai ales ca urmare a oracolelor şi prezicerilor, din cauza cărora pasiunile evoluează cu îndrăzneală sub semnul ideii fataliste. „Macbeth, vei fi rege". Dar trebuie să deosebim cu atenţie prezicerea vicleană, care face să se întîmple ceea ce anunţă; şi numai o asemenea prezicere este singura potrivită. Oricum, între aceste două feluri de preziceri se află o alta ce vesteşte numai acţiunile, ca în cazul lui Oedip, dar care predispune totuşi spiritul să recunoască — îndată ce o sesizează — un efect aşteptat al oracolului; de aici presentimentul şi oroarea blestemată ce leagă un timp de celălalt prin premeditarea inevitabilului, dacă se poate spune; acest sentiment profund şi dominator sprijină în mare măsură drama; şi astfel observăm uşor că principalul este ca drama să reziste şi să formeze un obiect. La aceasta contribuie şi pedepsele şi recompensele, care formează mai ales o solidă înlănţuire de consecinţe; căci ideea de justiţie n-are nici un rost dacă se contemplă o acţiune care ştim că a fost săvîrşită şi este acum ireparabilă. Dar mărturisesc că dramele de importanţă secundară caută mult să emoţioneze, folosind teme morale sau politice, absolut la fel cum tablourile proaste ne predică virtutea sau ne reprezintă plăcerea. Teatrul adevărat, la fel ca şi pictura adevărată, se sinchiseşte prea puţin să placă prin asemenea mijloace; atunci operele nu semnifică ceva; ele sînt. Aşadar, operele tragice există datorită viguroaselor înlănţuiri în timp, care oferă judecăţii o acţiune împlinită şi un obiect neambiguu.

Ajung la dialog, care este principalul instrument al dramei, dar şi cel mai clar. Toate nenorocirile noastre, în măsura în care rezultă din pasiuni, iau naştere din acele „conversaţii" datorită cărora pasiunile se pot manifesta şi dezvolta. Dacă s-ar aplica îndeajuns regula monahală a tăcerii, pasiunile ar deveni emoţii obişnuite care nu durează. Dar cuvintele caută replica şi o cheamă. Ba chiar, în viaţa de toate zilele, elocinţa ajunge cu uşurinţă la frenezie, şi uitarea este, din fericire, soarta cea mai potrivită pentru aproape toate aceste improvizaţii. Dar arta tragică alcătuieşte dialoguri şi monoloage, aşa cum personajele ar vrea să fie; astfel, nebunia pasiunilor pare cîrmuită de prezenţa vreunei divinităţi şi evenimentele sînt prevăzute: „Ea şi-a înşelat tatăl; îşi va înşela şi soţul": aceste cuvinte ale tatălui Desdemonei adresate Maurului, care o răpeşte pe cal, sînt dintre acelea care nu-ţi vin în minte imediat sau care îţi vin prea tîrziu. Dar în teatru, pasiunea umple timpul ea singură. Lucru demn de remarcat: această înlănţuire nu este observată de spectator; el are mai curînd o percepţie imperioasă despre ceva real sau adevărat, căreia puţin îi pasă de motivele

neînsemnate. Vedem că nici pe departe teatrul nu seamănă cu viața de toate zilele, unde totul e fluid și se sustrage chiar celui ce vorbește. Căci viața, după cum spune și Shakespeare, este făcută din aceeași stofă ca visurile. Dar teatrul nicidecum.

3.

DESPRE CARACTERE

Mai ales aici trebuie să ne ferim de intrigi facile și să nu luăm drept date ale artei dramatice ceea ce pare mai curînd propria sa creație, adică acele caractere și figuri cvasieterne ca Romeo și Julieta, Hamlet, Cidul, Neron, Faust sau Don Juan. Este destul de clar că în teatrul tragic, poetul nu caută niciodată în mediul înconjurător vreun model pe care să-l copieze și să-i dea viață în drama lui, ci dimpotrivă, el fuge de modelul viu, găsind destule în istorie, adesea în cea mai puțin cunoscută, și chiar simplificînd-o mai mult. Arta comică, despre care poate nu s-ar putea face aceeași observație, rezolvă totuși problema pe altă cale prin personajele sale Scapin, Géronte, Valère și Dorine, atît de asemănătoare cu Arlechinul, Colombina și Pierrot. De asemenea, credem că regele, favoritul, conspiratorul și omul din popor ar constitui dinainte personaje suficiente pentru o dramă: căci cine cunoaște firea lui Oedip sau a lui Horațiu? Sînt statui însuflețite; oameni, nicidecum portrete. Nu pentru că n-ar reuși să se țină de cuvînt față de ei înșiși, și uneori în chip neprevăzut, ca în Hamlet; dar mi se pare că totdeauna drama îl face pe om să trăiască, sprijinindu-l și întărindu-l prin puternica ei armătură; astfel încît trăsăturile umane, ivite deodată și fără nici o pregătire, sînt legate de personaj și ca fixate pentru totdeauna în el prin forța tragică.

Vom observa acum că oamenii vii n-au un caracter atît de definit; ei sînt totdeauna așa cum ne așteptăm doar în împrejurările neînsemnate ale meseriei lor; dar în timpul unui incendiu, sau într-un război, sau cînd sînt loviți de o mare nenorocire, adesea se manifestă altfel și provoacă uimire. Este un gen de adevăr pe care romancierul poate încerca să-l realizeze și să-l fixeze datorită artei de a pregăti care îi este

proprie. Pe cînd dramaturgul desenează cu trăsături mai largi ca sculptorul; de asemenea există mișcări, atitudini, cuvinte pe care numai drama le contopește într-o persoană, ca și cum ar fi un artist defunct. Astfel munca observatorului se exercită asupra acestor creații, cînd ele sînt realizate, ca asupra unor lucruri. Hamlet este real și adevărat în tot ce spune; ne revine nouă să descoperim de ce și cum; dar așa este. După cum oamenii există pentru că trăiesc și se afirmă fără să se explice, tot așa și personajele dramei există prin dramă și se afirmă prin ea. Drept care sînt mai curînd tipuri decît ființe și modele mai curînd decît copii.

Teatrul este, așadar, una din acele arte abstracte și severe, cum sînt sculptura și desenul, care pier prin căutarea nuanțelor și a subtilităților. Dar teatrul are privilegiul de a fi impresionant și viguros rămînînd abstract; el nu presupune nici inițiere, nici studiu atent, nici alegere; el se impune de la început și fără precauțiuni. Dacă drama este puternică, nu există nici un spectator care să nu meargă la teatru pentru că decorul este prea simplu, costumele sărăcăcioase, sau acțiunea neverosimilă. Deci nu este nimic mai vrednic de rîs decît eforturile unor dramaturgi netalentați de a explica schimbările de loc și toate mișcările accesorii; ca acei autori ce ar vrea să întrebuințeze litere mari sau mici sau care cer să se urce și să se coboare rîndurile din carte după situații și sentimente. După cum scriitorul descrie prin cuvinte și desenatorul prin linii, la fel dramaturgul n-are decît dialogul, monologul și mersul ireversibil al timpului. Observați că se poate îndrăzni orice în teatru, dar nu să se arate înainte ce trebuie să fie ulterior. Desfășurarea unei nenorociri prevăzute, anunțate, necesară prin pasiunile prezentate, chiar prin previziune, chiar prin teamă, în sfîrșit evoluția dramei fac să trăiască personajele; pentru că ele sînt mai întîi niște abstracțiuni cu straie, dar care iau ființă în foc și fum. Tot așa cuvintele cele mai celebre trăiesc mai ales datorită dramei. „A fi sau a nu fi", cine s-ar interesa de această meditație-fulger? Drama care se desfășoară, mersul timpului fac să fie prețuit evenimentul. La fel declamația lui Figaro la sfîrșitul *„Nunții lui Figaro"*, exemplu concludent al unei situații dramatice ce depășește orice elocință, dar prin alte mijloace și datorită căreia Figaro este tot atît de nemuritor ca și Hamlet. Se observă deci ce

eroare ar fi de a ne bizui pe caractere și pe idei pentru a susține drama; aceeași greșeală ar face pictorul dacă ar căuta să placă numai prin subiect. Dimpotrivă, trebuie ca subiectul să placă datorită desenului; și în teatru este necesar chiar ca ideile să emoționeze prin situație și mișcare. Iată de ce nu există nimic mai lipsit de emoție decît o dramă ce vrea să dovedească ceva.

4.

DESPRE POEZIA DRAMATICĂ

Tragedia purifică pasiunile în sensul că le separă de spectator, astfel că acesta le contemplă consecințele stăpînit de ideea unei necesități irevocabile. Dar poezia are și ea un rol aici, care este de a măsura expresia tînguirii, a amenințării și a revoltei, precum și de a face sensibilă scurgerea timpului, element principal al tragicului. Tragedia clasică, prin versurile sale de factură epică, reprezintă bine această evoluție a pasiunilor și a acțiunilor ce nu pot fi oprite de nimic, dar pe care nici nerăbdarea nu le grăbește. Astfel merge destinul, trăgînd după el toate lucrurile laolaltă, acelea ce se văd și acelea ce nu se văd, totdeauna după o anumită ordine și măsură, în contrast cu pasiunile care sînt „prinse" în acea țesătură solidă unde se zbuciumă fără a o rupe. Datorită acestei legi „ritmate", toți sînt în așteptare, și este totodată o așteptare de sine. Cînd o asemenea poezie este calmă și profundă, se aseamănă cu o tăcere măreață și cu un ceremonial al nenorocirii. Iată de ce elegiacul și contemplativul nu sînt nici ele nepotrivite în teatru. Poeții tragici cei mai exigenți ajung în mod firesc la piesa în versuri, mai ales cînd se presimte că destinul prin forța lui exterioară va ajunge să ducă pasiunile la deznodămîntul lor firesc. Astfel *Corul* celor vechi făcea să ne apară forțele lumii și zeii. Trebuie să spunem că și timpul poartă de minune asemenea evocări ale locurilor; căci el arată că toate lucrurile din jur se schimbă în același timp, pînă și cele mai îndepărtate; și toate așteptările noastre pasionate sînt legate astfel în mai multe chipuri de mișcările cerești și de schimbările de lumină. Astfel, poezia se dezvoltă

cu ușurință în dramă, așa cum a ghicit geniul lui Shakespeare; și tocmai această forță poetică crescîndă permite un decor sărăcăcios și schimbările de loc care nici nu se observă, cu condiția ca legea timpului să fie respectată. Dar chiar din același motiv locul poate să rămînă același și fără nimic caracteristic, după cum acțiunea poate lipsi de pe scenă cu desăvîrșire; desfășurarea dramei prin dialog și scurgerea timpului, totdeauna sesizabilă, afirmă îndeajuns că întregul univers o însoțește; căci nu există timp separat, nici timp separabil; și chiar printr-un exces de abstracție, nu se poate niciodată gîndi decît un singur timp pentru toate „lucrurile". Iată de ce lumea apare mai mult prin străfulgerări. Astfel, cînd dimineața trezește pe străjerul castelului lui Macbeth, noaptea a trecut și crima este irevocabilă. „Nu mai este timp", iată refrenul tragic; în aceasta constă acțiunea și iată de ce „frămîntările" vane n-o înlocuiesc niciodată și ritmul poetic o exprimă atît de bine și în același timp primește mai multă consistență și vigoare, căci pasul tuturor personajelor se face auzit în acțiune; ca un dans al unor ființe invizibile.

Firește, ar fi mai multe de spus despre simboluri, care sînt comparații neîntrerupte și ca înlănțuite de-a lungul întregii drame, deși nu le zărim decît din timp în timp. Dar nu-i sigur că autorii timpului nostru au drămuit totdeauna mijloacele poetice după forța dramatică care trebuie să le poarte. Ne este îngăduit să presupunem că asemenea desfășurări paralele înlocuiesc uneori ritmul versurilor și fac perceptibilă legătura tuturor „lucrurilor" în timp, chiar a celor mai străine. Dar observ că aceste „lucruri" ar fi foarte greu de sesizat în afara dramei reale, care se petrece într-un timp determinat. Din acest motiv nu trebuie să judecăm niciodată simbolurile pieselor lui Ibsen cînd le citim.

5.

DESPRE DRAMA MUZICALĂ

După cele explicate, acum e clar că muzica nu se împacă, fără dificultăți, cu tragedia. Ceea ce se observă chiar în operele înrudite cu drama vulgară, întreruptă de dansuri

sau de interludii muzicale. Dar trebuie să cercetăm cauzele. Mai întîi, muzica cedează cu prea multă ușurință „mișcării" pasiunilor, îndată ce este nevoită s-o urmeze; astfel, departe de a-i modera expresia, cum face poezia, dimpotrivă, o exagerează adeseori pînă la ridicol. Atunci înseamnă că muzica nu-și îndeplinește rolul. Potrivit „virtuții" proprie muzicii, drama umană din clipă în clipă se „leagă" și se „dezleagă"; așadar ea exprimă mai curînd lupta voinței în fața necesității exterioare decît fatalismul inerent pasiunilor tragice. Deci muzica nu este tragediană decît subordonînd propria sa lege „declamațiilor" sufletului „profetic"; iată de ce tragedia și muzica își dăunează una alteia. S-ar putea numi muzică-sclavă, sau mai bine muzică-lingușitoare, acest gen de muzică atît de obișnuit, care marchează prin intonațiile și „mișcarea" ei toate inflexiunile unui trup dominat de iubire, speranță, ambiție, frică. Muzica adevărată, după cum fiecare poate observa ascultînd operele pe care le preferă, dimpotrivă, reacționează contra acestui limbaj natural și aproape animal. Așa cum muzica adevărată dă corpului o măreție liniștită, tot așa ea nu păstrează niciodată din pasiune decît acea frămîntare maiestoasă prin care spiritul se retrage dintr-însa; se pare că datorită muzicii totul să fie mereu dinainte revolut și depășit, iertat, reluat, în fine într-o ordine mai firească și în spiritul reculegerii umane. Nu tăgăduiesc că aceasta este ceva momentan și supraomenesc; știu prea bine că omul nu poate depăși muzica.

Trebuie să mai spun că muzica nu are absolut de loc puterea de a evoca ce leagă tragedia de întreaga lume; dimpotrivă, muzica, prin forța ei, suprimă orice alt obiect afară de ea însăși. Iată pentru ce spectacolul reacționează atunci firesc printr-un mare lux de decoruri și prin mișcări de mase aranjate în felul dansurilor; dar muzica frumoasă nu cîștigă nimic din aceasta și se găsesc auditori care închid bucuros ochii, de îndată ce muzica îi cheamă.

Frumusețea specifică acestui gen de opere este așadar aproape totdeauna de o clipă. Muzica triumfă, în sfîrșit, asupra acelor zgomote ale orchestrei și asupra vocilor prea „materializate". Atunci un cînt aerian sau mai curînd sonoritățile unui cor ne provoacă o contemplație religioasă, solitară, pură. Drama este atunci fără nume și fără formă; iar masa orchestrală și vocile, în care muzica alungă zgomotele,

aduce purificarea și victoria. Dar trebuie să recunoaștem că revendicarea aspră, amenințarea, blestemul, intensificate și mai mult de zgomotul și mișcarea dezordonată a orchestrei, produc atunci un fel de scandal ca o ceartă în biserică. Putem deci spune că o messă solemnă, cu mișcările sale lente, cu dialogurile ordonate, în decorul său imuabil, este modelul dramei muzicale pure. Tema — fără înflorituri, aproape abstractă — a ispitirilor, a deșertăciunii, a mîntuirii și a bucuriei este foarte potrivită pentru aceasta. Aici pasiunile constituiesc numai „materie" și „forță" fără motivările tragediei, și victoria este a lor asupra lor înseși. Muzica urmează și exprimă toate mișcările acestei drame mistice, dar ea nu se potrivește la nici un alt gen de dramă.

Trebuie să considerăm transformarea dramei muzicale în vremea noastră drept o victorie a muzicii, care alungă darnicele zgomote ale istoriei. Datorită exigenței muzicii, în sfîrșit regină a teatrului, dramele lui Wagner au acea simplitate monahală. Ispita, prăbușirea, suferința, victoria, recompensa sînt temele messei solemne; însă poate prea puțin ordonate în ce privește desfășurarea și durata, datorită vechilor legende germanice. Drama muzicală fiind numai un joc al pasiunilor și forței sufletești, este prin ea însăși informă, fără măsură, fără deznodămînt; căci totdeauna cînd viața e la strîmtoare, virtutea țîșnește și decide. Astfel, cea mai aleasă muzică, poate și cea mai criptică, vrea să fie condiționată mai strict de o necesitate exterioară. Iată de ce decorurile de teatru sînt aici prea neînsemnate și messa, în lipsa unui alt ritual obișnuit și consacrat, se potrivește mai bine, fără îndoială prin diviziunile sale stricte, prin canoanele ei și prin deznodămîntul grăbit; aici se simte mai bine că încercările din afară așteaptă virtutea înnoitoare, ceea ce exprimă cu vigoare bolțile seculare și puternicele coloane ce înrădăcinează totul și de asemenea contraforturile și căsuțele din jur ce „leagă" atît de bine pietrele bisericii cu pietrele orașului. În sfîrșit, drama muzicală nu este o creație de lux, ci o necesitate, și pentru săraci. Ar fi poate cîntecul popular al orașelor. Apreciind deci acea viață claustrată, acele munci grăbite, acea uitare a anotimpurilor și acele ore „mecanice", cînd necesitatea trebuie să fie învinsă clipă de clipă, veți descoperi, fără a subestima nimic, judecata severă care este potrivită prolixității wagneriene.

Excelent. Vezi și G. Bălan despre R. Wagner

6.

DESPRE DECLAMAȚIE ȘI MIȘCARE

I-aș spune actorului, în puține cuvinte, că și declamația lui trebuie să fie o muzică. Dar poezia îl duce într-acolo mai imperios poate decît muzica; și cred că recitatorii lipsiți de talent dăunează mai curînd muzicii frumoase decît versurilor frumoase. Una din forțele alexandrinului nostru este că rezistă destul de bine recitatorilor prea agitați care ar dori un gest și o inflexiune pentru fiecare cuvînt. Teatrul ajută și el la aceasta prin condițiile sale materiale. Căci trebuie, înainte de orice, ca vocea să fie auzită pretutindeni, fără atenția penibilă pe care o impune un debit inegal și izbucniri neașteptate. Vocea caută deci un ton susținut, care să fie potrivit sălii și astfel există un raport între geniul teatral și dimensiunile amfiteatrului. În ce privește gesturile, ele urmează în chip firesc cuvîntul, adică sînt potolite, coordonate și înlănțuite, ceea ce se explică îndeajuns prin faptul că orice mișcare violentă modifică și alterează cuvîntul.

Napoleon spunea că un om de seamă și pe care toți îl privesc, nu-și poate permite mișcări violente. Într-o asemenea situație e actorul și chiar mai mult ca regele, deoarece trebuie să stăpînească mulțimea doar prin expresie. S-ar putea spune că gesturile actorului, cum și schimbările vocii lui, reprezintă totdeauna mișcările acelui trup enorm cu o mie de capete. O schimbare bruscă nu este niciodată posibilă, trebuie ca toți să fie pregătiți și îndrumați. Un efect viguros — pe care nu-l bănuim, fără gradație — nu va produce decît tumult. Și zgomotul inevitabil, întîrzierea unora, neliniștea altora care se tem că nu vor mai auzi, atenția tuturor dispersată un moment asupra tuturor, cum și neliniștea actorului asupra căruia toate aceste zgomote se repercutează, totul produce un moment de panică, căreia trebuie să-i urmeze, printr-o reacție inevitabilă, un rîs contagios. E necesar deci ca trecerea de la o atitudine la alta să se facă cu precauție și fără surpriză pentru nimeni. La aceasta contribuie acea declamație aproape cîntată, acea monotonie a ritmului, pe care marii actori se feresc totdeauna s-o întrerupă sau s-o ascundă, în sfîrșit gesturile anunțate de

o anumită atitudine și desfășurate lent, fără nici un tumult al corpului.

Legea mișcărilor, care nu sînt decît gesturi mai explicite, este determinată de aceste cauze, dar și de altele, printre care principala constă în faptul că acțiunile violente — bunăoară de a lovi sau de a strînge de gît, sau de a trînti la pămînt — sînt imposibil de văzut bine. Să se renunțe în acest caz la imitarea naturii; și așa se întîmplă totdeauna. Dar ar fi bine să se renunțe de la început și fără regrete, ținînd seama de motivele expuse aici, adică în toată lucrarea de față. Ceea ce ar însemna să se lase în afara scenei aproape toate aceste acțiuni, sau să se reprezinte acțiunile violente după tradiția mimilor și în maniera dansurilor. Experiența oamenilor de teatru îi conduce totdeauna la o asemenea soluție, mai ales cînd e vorba de a coordona mișcările mulțimii. Dar ar trebui, cu mai multă îndrăzneală încă, să se urmeze în tragedie tradițiile Operei și chiar ale baletului și să se exprime mînia, amenințarea, deznădejdea, respectul de care sînt stăpînite mulțimile, prin mișcări la fel de strict coordonate ca acelea ale parăzilor militare, care sînt și ele un fel de dansuri. Dimpotrivă, nimic nu se depărtează mai mult de adevăratul limbaj teatral ca acea grijă copilărească de a acorda o mare importanță gesturilor și atitudinilor, cum fac pictorii în tablourile lor. Căci arta pictorului nu se aseamănă întru nimic cu pictura sau sculptura „în mișcare", pe care teatrul o cere stăruitor. Tabloul rămîne și ochiul îl parcurge; pe cînd emoția teatrală este supusă legii timpului și exprimă varietatea prin succesiune, nu prin părțile ei componente. Aceste reflexii pot fi verificate cu ușurință; dar se înțelege destul de clar că separarea genurilor n-are nimic arbitrar și răspunde condițiilor oricărui limbaj. A vorbi nu înseamnă a striga, a scrie nu înseamnă a desena, a cînta nu înseamnă a geme; și observăm chiar că un mijloc de expresie are cu atît mai mare vigoare cu cît este mai singur și izolat, după cum se vede bine, mai ales la arta imprimeriei. Dar trebuie să înaintăm ordonat, urmărind artele mai abstracte și mai severe pe care o să le întîlnim acum. Și fără îndoială desenul, cel mai sărac, cel mai abstract dintre toate, ne va instrui cel mai mult. Dar nu-i bine să anticipăm prea mult, dacă vrem să surprindem secretele stilului.

7.

DESPRE LACRIMI

Este necesar să amintim acum că emoţiile noastre se manifestă printr-un tumult al muşchilor, care poate provoca — cînd e vorba de o frică foarte intensă, sau o mînie excesivă, sau groază — chiar şi sufocarea. Ca o repercusiune, bătăile inimii se accelerează şi în acelaşi timp circulaţia sîngelui este tulburată de contracţia muşchilor care-l alungă în valuri în părţile moi şi oarecum fără apărare ale corpului, cum sînt viscerele, plămînii, creierul. Ajunge doar o surpriză, chiar neprimejdioasă, pentru a se produce aceste uimitoare simptome; şi este limpede că bucuria poate naşte din surpriză. De fapt, toate emoţiile noastre se aseamănă ciudat, înainte de a fi denumite şi stăpînite. Am făcut aceste observaţii pentru a-l pregăti pe cititor cu ideea că lacrimile nu sînt totdeauna consecinţa durerii, deşi ele constituie manifestarea ei cea mai obişnuită. De altminteri, fiecare ştie că o admiraţie excesivă sau o mare fericire ar provoca cu uşurinţă lacrimile, dacă nu le-am opri aproape totdeauna, printr-o „politeţe" destul de explicabilă care se fereşte de manifestări echivoce. Dar s-a convenit — în ce priveşte teatrul — să nu fie interzise niciodată acele lacrimi dulcege, fără a mai pune la socoteală că pe scenă imitarea sentimentelor este foarte puternică. S-ar putea afirma poate că admiraţia nu se manifestă decît în asemenea situaţie sub masca milei. Dar rezultă totodată o ambiguitate aproape inevitabilă, care face să se spună că cine merge la teatru caută o milă fără riscuri şi fără obligaţii; numai că nu se poate spune niciodată de ce această suferinţă este plăcută.

În realitate, lacrimile nu înseamnă niciodată suferinţa directă; ci totdeauna, chiar în hohotele de plîns, descătuşarea de-o clipă şi reîntoarcerea la viaţă ce urmează excesului de suferinţă. Căci sîngele din membranele nasului şi ochilor se filtrează într-o oarecare măsură datorită presiunii pe care o exercită, eliberînd plămînii şi inima ca un fel de luare de sînge naturală. Se poate paria că se produce un fel de „rouă" de acelaşi fel pe toate membranele suple şi în toate glandele, dar numai lacrimile se simt şi se văd. Suspinele sînt revenirile suferinţei, şi lacrimile le urmează şi le însoţesc; dar suspinele nu sînt estetice, pe cînd lacrimile fără suspine sînt semnul admiraţiei celei mai înalte. Aş spune că teatrul tragic se bucură de acest privilegiu de a provoca admiraţie prin aparenţele milei, chiar în sufletele cele mai îndărătnice sau mai sever stăpînite. Dar această viclenie specifică poetului dramatic se întoarce atît împotriva lui cît şi a actorului, căci există alte mijloace, şi chiar prea facile, în afară de frumuseţea pură, pentru a stîrni lacrimi.

Nu cred ca la teatru să se fi reprezentat vreodată nenorocirea fără să fi fost prevăzută şi aşteptată; se poate chiar afirma că în teatrul prost, triumful final al virtuţii înlocuieşte stilul, deşi spiritul, potolit doar de zeitatea exterioară, este atunci foarte departe de a sesiza adevărata sa putere, de a dispreţui, de a îndepărta, de a domina. Dar, chiar dacă un spectacol n-ar oferi decît emoţii „tari" şi cutremurătoare, oamenii tot ar alerga să-l vadă; ca acel om de care spune Platon că fugea să vadă corpurile condamnaţilor la moarte, care fuseseră torturaţi: „Bucuraţi-vă din plin ochi ai mei de acest spectacol minunat". Căci există sentimente josnice, de care nimeni nu se poate apăra şi care, din bucuria de a ne simţi în afară de pericol, ne fac aproape insensibili la nenorocirile altuia. În această pornire animalică, ce ameninţă chiar tragedia cea mai înălţătoare, nu există niciodată milă ieftină, ci mai curînd o teroare de o clipă, foarte repede potolită, care ne fereşte de milă. Este nevoie de toate precauţiile artei tragice, de toată distanţarea istoriei, de toată nobleţea tragedianului pentru a respinge acest fel de aplauze. Teatrul este plin de capcane.

Mila este totdeauna insuportabilă, dacă acţiunea n-o temperează. Mila spectatorului, dacă n-ar fi acţiunea, şi încă premeditată şi „gustată", dacă se poate spune astfel, ar duce la o disperare fără lacrimi. Dimpotrivă, sublimul este o speranţă ce n-are sprijin din afară, sau pentru a mă exprima mai bine, credinţa fiecăruia în propria sa putere de a domina şi de a depăşi. Toată arta tragediei ne duce într-acolo şi ne ajută să ajungem la el, printr-un peisaj sau o nenorocire — fie apropiată, fie îndepărtată — prin acele furii supraomeneşti şi cosmice, prin acele simboluri ce înlănţuiesc unele rele de toate relele, dar şi prin ordinea însăşi a acestor „lucruri" şi prin forţa poetică ce le îmbină pe toate; deci puritatea şi victoria sînt „clădite" pe astfel

de ruine. Acesta este sensul lacrimilor adevărate. Așadar, marile opere nu se înjosesc niciodată înspăimîntîndu-ne sau facîndu-ne să suferim; dar numai prin spectacol, prin nenorocirea coborîtă la rangul de „obiect", ele ne purifică pentru un moment de groază și de milă, așa cum fără îndoială a vrut să spună Aristot.

8.

DESPRE RÎS

Rîsul se pornește prin hohote, ca și plînsul; la amîndouă, rînd pe rînd, viața „se leagă și se dezleagă". Numai că la hohotele de plîns izbăvirea de o clipă rezultă doar din forța vitală, judecata oferindu-se din nou groazei, mîniei inerte, refuzului de a trăi; și urmează o descătușare printr-o scurtă relaxare și prin izbucniri în lacrimi pînă ce oboseala le pune capăt. La rîs există și stupoarea de un moment, dar forța vitală și judecata se înfrățesc pentru a o înlătura îndată, pentru a o „zgîlții", a o arunca, în sfîrșit, pentru a pune la încercare fără nici o precauțiune acest surplus de forță disponibilă, semn al tuturor comorilor pe care le folosim ca să ne legăm strîns de seriozitate, de plictiseală sau numai de prudență. În consecință și rîsul bravează totul. Rîsul înseamnă o frumoasă răzbunare împotriva respectului care nu era datorat. Este cea mai frumoasă frăție dintre judecată și viață. Nimic nu reconciliază mai bine spiritul și corpul; căci în frămîntările sublimului, trupul este totdeauna puțin timid. Iată de ce este absolut adevărat că rîsul este specific omului, căci prin el spiritul se liberează de aparențe. Drept care există o artă de a stîrni rîsul dezvăluind aparențele unui moment, și care revin, dar fără nici o consistență. Nemuritoare aparențe, și bogate, și riguroase, care-și descopăr sursele lor inepuizabile, dar totdeauna rămîn doar aparențe! Culmea importanței, fără nici o importanță; iată ce este ridicolul.

Dar firescul nu-i niciodată mult timp ridicol; vedem numaidecît un biet om, mai curînd nefericit. Omul viu și adevărat este prea aproape de om, prea aproape de tragic, prea despuiat și totodată prea sărac, chiar dacă e rege. Nu prea ai de ce să rîzi cînd se folosește comicul nedorit.

Perspectiva de a rîde, constituie marele viitor al rîsului care te face să rîzi strașnic. Deci nu rîzi firesc într-o conversație obișnuită, decît atunci cînd se fac glume ce nu te privesc pe tine și pe toți ceilalți din jurul tău, și, mai ales, cînd te-ai convins că sînt proaste. Se observă în adevăr că trebuie foarte puțin pentru a te face să rîzi; dar, ca să spunem și mai clar, trebuie într-adevăr să fie ceva foarte neînsemnat ca să rîzi. Și încă trebuie să fii foarte convins că nimeni nu se teme și nu se păzește; în sfîrșit, rîsul presupune încrederea și prietenia adevărată, după cum și el le dovedește. Așadar, nu fără motiv se spune că un rîs sincer înseamnă naivitate, puritate, bunătate adevărată. Drept care nu rîdem mult în societate. Sau atunci ridicolul constă din ciocniri de cuvinte, care doar ne miră puțin, dar fără să le putem găsi cel mai neînsemnat sens, îndată ce le dăm atenție. Mulți se miră că rîd atît de mult de-un capriciu pur verbal și fără nici o logică; dar, dacă aparența rămîne aceeași, cum se întîmplă cu vorbele cu un dublu înțeles, cu cît ei observă aceasta, cu atît rîd mai mult. Așadar nu trebuie să disprețuim niciodată un joc de cuvinte, care ne face să rîdem cu poftă. Ceea ce-i trist la jocurile de cuvinte este că atenția se concentrează prea adeseori asupra celui care amuză, mai ales dacă se trudește și nu reușește totdeauna, căci atunci simțim o jenă foarte explicabilă ce alungă rîsul.

à la Seneca

Conversația firească și vorba de duh, atît de bine denumită, ne provoacă mai curînd surîsul, care se aseamănă cu rîsul prin faptul că trezește imediat atenția sau o neliniște abia întrezărită și de asemenea acea judecată ce „dizolvă" aparența și rînduiește lucrurile și oamenii la locurile ce li se cuvin. Dar există în surîs ceva voit și înălțător, o forță calculată și nimicirea pentru totdeauna a aparenței; așa că scînteierea spiritului nu ține decît o clipită. Pe cînd comicul se intensifică prin rîs și nu rezultă atît dintr-o descoperire pe care o facem, care distruge o frumoasă aparență, cît dintr-o aparență cu ușurință învinsă, dar care nu cedează niciodată, ci dimpotrivă se afirmă și mai mult, se împlinește în măreție. Omul spiritual surîde în chip firesc în timp ce ne face să surîdem; dar comedianul nu rîde de loc, concentrîndu-și atenția, sau emoția și toate forțele pentru a valorifica atît decorul cît și personajele piesei. Totuși aceste improvizații ale geniului comic sînt rare și îi trebuie spectatorului multă

naivitate pentru a le sesiza cum trebuie, fără pregătirile, tradiţiile şi artificiile cunoscute, de care teatrul comic dispune prin bunăvoinţa spectatorului. Observăm astfel că arta de a stîrni rîsul are nevoie de foarte multe precauţii şi convenţii şi că firescul şi abandonul celui ce rîde fără a regreta, nu implică nici pe departe firescul şi abandonul celui ce ne face să rîdem; nicidecum, ci dimpotrivă, arta acestuia este cea mai împlinită, cea mai studiată, cea mai îndrăzneaţă, cea mai prudentă, cea mai calculată şi vicleană care există. Iată pentru ce marii comici sînt rari; dar nici forţa ei nu o macină timpul.

9.

DESPRE FORŢA COMICĂ

Se poate zeflemisi orice şi rîde de orice. Mă gîndesc la rîsul sănătos şi nestingherit fără acreală, fără tristeţe, fără cea mai mică urmă de răutate. Vreau să fac aici cîteva reflexii, ca să nu mă depărtez de subiect, despre inocenta şi frumoasa figură a lui Molière, şi proza lui fără grimase. Un suflet curat, dacă nu-i al unui copil sau al unei călugăriţe, este un suflet ce şi-a depăşit mediocritatea; căci pasiunile ne înlănţuie pe toţi, dar o judecată viguroasă ne scutură şi scapă de ele, lăsînd pasiunile să-şi împlinească „mersul" lor instinctiv. Ceea ce un spirit stăpînit de ele nu îndrăzneşte niciodată să facă, încercînd totdeauna să „acopere" pasiunea cu un veşmînt de înţelepciune. Pasiunile astfel „îmbrăcate" cînd le vezi din exterior, nu pot fi decît foarte plictisitoare, dacă nu devin tragice şi aşa devin totdeauna în realitate, deşi prea adeseori nu se observă de loc. Un om matur, îndrăgostit şi care a fost înşelat, este destul de trist şi va stîrni un asemenea simţămînt şi unui spectator imparţial care nu-i o fire haină. Dar cînd o judecată severă refuză să fie ascultată şi priveşte cum se intensifică pasiunea în sine, această „maşină vorbitoare" nu merge departe. Iată ceea ce acel stăpînit de pasiune nu vrea niciodată să creadă, atît timp cît n-a pătimit chiar el. În schimb, în scurtul răgaz cînd pasiunea se îndreaptă singură spre adevăratele ei ţeluri, neajutată, ne întîmpină o izbucnire de rîs zglobiu ce mărturiseşte şi tăgăduieşte; şi pe urmă un „joc" care începe şi revine, ca să facă să dureze „încercarea" şi să te recunoşti tînăr, fericit şi proaspăt. Dar în această privinţă orice vîrstă are nevoie de ajutor. Pentru că numai forţa spirituală cea mai rară îndrăzneşte, şi încă dăruită pasiunilor; căci virtutea obişnuită, care ne păzeşte de rău, ne păzeşte de asemenea de leac. Bunăoară este limpede că femeile, atît de bine păzite permanent prin toate felurile de prudenţă, în chip firesc nu sînt apte pentru geniul comic prin grija pe care o au totdeauna de a-şi „împodobi" şi tempera pasiunile; şi sînt destui bărbaţi care-şi regăsesc atît de bine pasiunea în căinţă. Dar rîsul nu uzează de loc; îndată ce ia pasiunile drept obiect, treabă ce-l priveşte direct, el este cea mai îndrăzneaţă manifestare a spiritului. Ceea ce n-a scăpat vechilor critici care voiau să numească Forţă Comică acel geniu fără fineţe, fără ipocrizie şi fără răutate care place tuturor, fără a cruţa pe nimeni. Şi trebuie să recunoaştem că cele cîteva scene nemuritoare care mulţumesc pe toţi sînt cu mult superioare comediilor mediocre, care ne provoacă neînsemnata plăcere de a rîde de alţii; căci ceea ce caracterizează comedia valoroasă este că rîdem numai de noi.

Toată vigoarea comicului adevărat ar rezulta deci din faptul că ar face prezentă, doar prin forţa pasiunilor, o oarecare imagine fantastă despre noi înşine, dar îndepărtată de noi şi ca detaşată, puţin neplăcută şi emoţionantă în acelaşi timp, dar care stîrneşte rîsul deoarece sîntem deodată detaşaţi de ea ca nişte mari înţelepţi de o clipă. Plăcere cu atît mai nestînjenită, cu cît aici nu există neîncredere. În sala mare a teatrului fiecare dintre noi este arătat gol-goluţ pe scenă, dar numai pentru el singur; căci, observaţi, nu rîdem decît de ridicolul tăinuit al pasiunilor — cel mai ascuns secret al gîndurilor noastre — care seamănă cu acele teribile personaje. Prin acest joc îndrăzneţ, autorul îşi bate joc de toţi fără a jigni niciodată pe nimeni; astfel reflexia nu alungă şi nu dăunează niciodată plăcerii adevărate de a rîde de ceea ce ai fi putut să fii, de ceea ce ai fost în imaginaţie doar cîteva clipe. Căci nu cred că trebuie să fii avar ca să-ţi placă să mănînci bine cu bani puţini; şi expresia lui Molière „fără zestre" este un „motiv" care nu se spune niciodată şi care se ascunde sub altele mai frumoase; numai că aici naivitatea noastră a căpătat formă şi se dezvoltă în-

tr-un caracter reprezentat pe scenă. Toată arta comicului autentic constă în a pregăti acele poante minunate și neverosimile cu ajutorul unei fabulații acceptabile; dar ea nu inventă niciodată, nu se preocupă de asta. În timp ce autorii mediocri vor să fie ingenioși și să stîrnească interesul prin evenimente, intrigă și zugrăvirea caracterelor, comicul respectă tradițiile și pe autorii autentici; trebuie chiar să spunem că zugrăvirea caracterelor nu este un scop; la fel — și cu atît mai mult — nici intriga sau deznodămîntul. Toate nu sînt decît mijloace și „mecanisme" ca decorul și culisele; îndată ce auditorul înțelege despre ce-i vorba, este gata să rîdă. Dar este de asemenea adevărat că un comic foarte valoros poate căuta elogiile criticilor care de obicei înțeleg foarte greșit adevărata comedie și își reproșează că ea îi face să rîdă atît. Atunci comicul autentic inventă o intrigă și caractere; iar adeseori mai bine decît un altul; dar atunci nu-i în largul lui, nu-și arată întreaga artă. Molière este mai nestînjenit în vechea fabulă despre Don Juan decît în aceea a Mizantropului pe care o născocește și o conduce singur. Pericolul firescului și al verosimilului în teatrul comic este că te „închizi" în ele și nu mai știi cum să ieși. Așa ajungem să facem personajele să spună ceea ce spunem în mod obișnuit, în loc să le facem să spună tocmai ceea ce nimeni nu spune niciodată, ceea ce totuși auditorul acceptă, tot așa cum acceptă și acele case cărora le lipsește un zid și în care vede, fără să fie văzut, ca un zeu.

10.

ADEVĂRUL PASIUNILOR

Se pot înțelege pasiunile ca niște forțe pustiitoare, atît pentru tine însuți, cît și pentru ceilalți, pustiitoare prin judecata ce le însoțește și care se conformează semnelor și prevestirilor. Aceasta-i adevărul pasiunilor, dar numai sub aspect descriptiv. Spiritul contemplativ, tradus aici prin cor, se mărginește să recunoască forța cauzelor exterioare și slăbiciunea omului; și toate declamațiile tragice revin la ele; sînt niște triste dezbateri între un semn și alt semn, întrerupte uneori de o dorință sau un regret ce se „îndreaptă" spre o viață mai liberă din care te găsești exilat și alungat; astfel spiritul — împreună cu pasiunile — se face nevăzut, zvîrlind blesteme inutile. Drept care otrava și pumnalul nu sînt aici decît simboluri; moartea se află pretutindeni în gînduri și chiar chemată și dorită, deși spiritul subtil al lui Hamlet, promovat comandant al armatei și al răzbunării, nu este încă prea sigur că moartea descătușează; mod profund de a vedea, căci în fond spiritul își vrea nenorocirea; prin gînduri și prin vise o va reconstitui în întregime, dacă supraviețuiește. Așa este tragedia. Nenorocire fără leac, prin spirit, dar măreață prin spirit. Spiritul prizonier al jurămintelor. Poeții tragici au descris această cursă și străfulgerările furtunoase ce o luminează. Comicul reprezintă, în raport cu un asemenea adevăr „înlănțuit", momentul reflexiei și al criticii; libertatea triumfă aici asupra tuturor prin rîs și fatalitatea cade în ridicolul automatismului pretențios. Acest adevăr emoționează, zguduie, eliberează, dar fără să-și dezvăluie ascunzișurile; doar prin consecințele lui; astfel, un adevăr mai profund zace încă tainic în el; anume acela că pasiunea tragică are nevoie de consimțămîntul nostru. Iată de ce, „mișcarea" reflexiei, atît de rară în această lume violentă și totdeauna tardivă și sterilă ca acei mesageri ce ajung prea tîrziu, s-a dezvoltat în sens contrar, urmărind calea înțelepciunii, în acest mare edificiu al teatrului și prin însăși perfecțiunea artei tragice; căci nu era vorba decît de a lăsa fatalitatea să-și vadă de drum singură, dîndu-i adevăratul său nume. Astfel comedia este reflexia și ca un fel de etică a tragediei.

Din aceste observații se poate înțelege că adevărul copiat — prin gesturi și cuvinte — este cu mult încă sub adevărul firesc. S-ar putea spune că este o aparență a aparenței. Căci o dramă reală, așa cum poate fi cunoscută printr-o ușă întredeschisă, sau printr-o fereastră, sau după strigăte și zgomote, nu este încă nimic; și chiar acei ce sînt acolo n-ar ști să spună nimic despre ea. Iată de ce arta tragică adaugă și suprimă, conturînd acțiunile și reducîndu-le la gesturi clare, schițînd și terminînd discuțiile; în sfîrșit, punînd în această dezordine un fel de ordine, prin presentimentele și disperarea care se manifestă sub semnul ideii fataliste. Astfel, o adevărată dramă la teatru nu este absolut de loc copia unui „lucru", ci mai curînd „o teorie a lucrului",

în toate înțelesurile acestui frumos cuvînt, rudă atît de apropiată cu termenul teatru, după cum se poate observa. Dar trebuie o anecdotă renumită, și forța genului teatral și poetic pentru a fi acceptată o asemenea gravă procesiune de nenorociri și de gemete tînguitoare.

Geniul comic este încă mai departe de ceea ce imprudenții vor să numească real și viață, uitînd că realul uman este voit și că viața nu este niciodată un lucru făcut. Așadar, nu-i adevărat că genul comic zugrăvește mai bine moravurile și societățile într-un anumit moment, așa cum n-o poate face tragedia. Comedia valoroasă este înălțătoare; și tot adevărul ei este spiritual, nu-i condiționat de gesturi și cuvinte, de acțiune și costume. Nu se observă îndeajuns că orice comedie frumoasă trăiește prin replică și se lipsește chiar de acțiunile neînsemnate pe care tragedia își permite cel puțin să le istorisească. Acțiunile comice sînt doar gesturi și nu vor niciodată să înșele pe nimeni; și nimeni nu va căina pe Géronte în sacul lui, cînd e bătut cu bățul de Scapin, nici pe Doctorul-fără-voie, după cum nu căinează pe bufonul de circ pentru falsele palme ce le primește.

Arta tradițională a bufonilor oferă precauții rafinate, bunăoară de a fi adoptat costumele simbolice ale lui Pierrot și ale Arlechinului, ale lui Scapin și Scaramouche, precum și machiajul feței, care au de scop să avertizeze că omul adevărat — spirit pus la încercare și încătușat — nu este de loc aici. O comedie mai cizelată, ca aceea a lui Molière, are și ea costumele și măștile ei. Trăsătura cea mai caracteristică a lui Argon și Purgon, a lui Sganarelle, a domnului Jourdain și a domnului Dimanche este că nu seamănă cu nimeni; sînt „pasiuni" fără judecată, pasiuni pe care le-ar avea un înțelept, cînd ar fi complet lipsit de judecată, considerîndu-le ca impulsuri animalice, înveșmîntate numai cu ceea ce există din animal doar în „forma umană"; asta-i materia comediei. „Forma umană" nu revine aici decît în măsura în care are importanță. Astfel pasiunea își păstrează toată tinerețea și se intensifică fără să îmbătrînească. Prima nuanță de seriozitate, în *Avarul*, sau în *Burghezul gentilom*, sau în *Bolnavul închipuit*, ar face îndată, din aceste comedii, drame; căci, bunăoară, un om ce se crede bolnav, și care știe astfel că va fi, și este în adevăr bolnav, n-are nimic ce ar putea stîrni rîsul; dimpotrivă, o asemenea situație ar

putea „colecta" tot tragicul. Puterea adevărată a unui doctor, în care încă vrea să creadă, ar fi mai curînd înfricoșătoare. Dar să lăsăm prima idee ce ne-o facem despre aceste „lucruri", care nu este decît mecanică, să se desfășoare așa cum promitea, fără ca judecata să intervină pro sau contra, și veți avea acele bufonerii scînteietoare, substanțiale, pline de logică, de forță, înfricoșătoare, care nu pot fi respinse, dar care nu au influență asupra spiritului spectatorului, deoarece dacă le-am acorda o oarecare importanță, ar trebui să le dăm prea mult. Observăm astfel că efectele comice sînt toate de natură pur spirituală; deși fără „spirit" celelalte nu sînt decît „materie primă" și pretext pentru dezvoltarea „mecanică" a pasiunilor. Deci evenimentul trebuie să fie fortuit și să pară astfel; aceasta nu supără pe nimeni, nu atrage atenția. Nimeni nu se întreabă de ce clovnul circului își face apariția. Judecați pe Molière astfel și veți ajunge la concluzia că „neglijențele" lui sînt bine calculate. Dar este adevărat, și trebuie s-o repetăm aici, că numai meșteșugul putea să-l învețe pînă unde publicul se dezinteresează de asemenea lucruri mărunte.

11.

LECȚIILE COMEDIEI

Invit pe cititor să mediteze asupra unui contrast — pe care poate nu l-a observat îndeajuns — între comedia mediocră sau „temperată" și marea comedie. În comedia mediocră, care nu este decît un joc de societate, satira este îndreptată adesea împotriva unui om de seamă care este cunoscut și poate fi recunoscut, însă fără a se depăși critica politicoasă; și totul rămîne așa cum a fost; nu sînt decît ușoare împunsături, aproape totdeauna potrivite personajului, și neînțelegerile curînd lămurite. Totuși, din „jocul" acesta atît de decent, rezultă, dacă ne gîndim, o judecată neliniștitoare; nu se mai știe îndeajuns ceea ce este permis și ce-i interzis, căci totul este calculat cu ingeniozitate pentru ca succesul să tempereze dezlănțuirea pasiunilor. La drept vorbind, ceea ce stăpînește acum este o fatalitate fericită ce ar vrea să dezarmeze pe înțelept, dovedind că într-o lume bine organizată prostiile și chiar greșelile nu au niciodată consecințe

prea grave. Dar în ce privește marea comedie — totdeauna aceeași din timpurile străvechi — se observă dimpotrivă că toate instituțiile sînt disprețuite, toți tutorii păcăliți, toți bărbații bătrîni înșelați de soții și toți valeții excroci; totul se petrece pe față și fără nuanțe, așa cum ar voi Satan; în schimb, tinerețea și iubirea pășesc în aceeași cadență, dar cu un fel de euforie, ca și cum sentimentul era obiect de parodie, plăcerea rămînînd suverană. Firește, un asemenea spectacol nu seamănă în nici un fel cu viața obișnuită, unde fiecare se ascunde atît de bine încît avarul face pomană și iubirea își socotește moștenirile. Printr-o imagine de acest fel, dar mai îndulcită, comedia mediocră știe să placă în scurt timp. Marea comedie nu cruță nimic; ea este cinică, feroce, fără respect, fără milă; dar, fapt remarcabil, înțeleptul nu este jignit absolut de loc; dimpotrivă, el este descătușat, alinat, mai fericit ca toți. Firește, morala obișnuită este dezamăgită, dar adevărata etică luminează scena; inocența strălucește în asemenea „pasiuni" fără ipocrizie; căci, în acest joc, de unde rațiunea s-a retras, nimeni nu se scandalizează cînd vede pungășia răspunzînd avariției, și pe Figaro lui Bartholo. Chiar și iubirea se simte alinată datorită vecinătății cu această „pasiune tristă" pe care o duce totdeauna cu ea; asemenea importanță ce i se atribuie fără motiv, n-o afectează de loc; așa că aici își recapătă grația firească și nepăsarea eroică. Pentru a mă exprima mai clar, în comedie nu există niciodată păcat, pentru că păcatul se află între cele două, amestec de instinct și rațiune. Tinerețea și puritatea împodobesc acele iubiri fără amintiri și fără precauții. Îmi plac jurămintele îndrăgostiților din piesele lui Shakespeare: „nebunatica Jessica îi jură iubitului ei, care nu crede un cuvînt, că-l va iubi totdeauna, într-o frumoasă noapte cu clar de lună"; în asemenea vorbe facile se pare că poetul își bate joc și de iubire.

E o virtute rară și încîntătoare de a nu spune niciodată prea mult cînd iubim și sîntem buni. Văd în aceasta ultima precauție împotriva acelor minciuni folosite de inimile de piatră și care, chiar pentru cei sinceri, spun încă prea mult. Iubirea adevărată are comorile ei; nu le ține socoteala; promite mai puțin decît se va ține de cuvînt; „escaladele" sale nocturne dovedesc mai mult decît jurămintele; deci este bine ca îndrăgostiții să se știe posesori ai unei fericiri fragile și să nu creadă

nicidecum că sînt scutiți, prin contract, de a fi amabili unul cu altul. E un mare secret să te bizui pe tinerețe; și e mijlocul de a o păstra; pe cînd îndrăgostiții din comedia mediocră n-au decît un viitor șters și o iubire „rentieră".

Mai mult încă, acele pasiuni fără mască și acea importanță vană, în sfîrșit acele portrete ale noastre așa cum am putea fi, așa cum am fi doar pentru puțin timp dacă nu ne-ar salva, ca printr-un recul, tînăra noastră libertate, — acele portrete ne dau încredere și ne descătușează, datorită rîsului ce ne face să fim iar noi înșine, cu bune și rele, noi, alții, împrospătați. S-a afirmat că avarii nu sînt potriviți pentru a fi personaje comice; dar nici nu există avari după legile comediei; doar frămîntări, raționamente, sclipiri ale avariției la toți. La fel nebunia din dragoste, care vrea ca iubirea să fie consecința constrîngerii și a spiritului de prevedere, există la toți și capătă proporții în măsura în care noi îi cedăm, mai ales în măsura în care n-o acoperim cu un veșmînt rezonabil. *Școala femeilor* nu este creată pentru a instrui un Arnolphe; un nebun după acest model nu este mai verosimil decît toți valeții care se agită totdeauna la momentul potrivit în dosul ușilor. Dar asemenea jocuri de măscărici exprimă totuși adevărul cel mai profund; pasiunile sînt susceptibile de a stîrni rîsul numai de îndată ce spiritul le observă. Căci ce vrea gelosul? Ce speră? Tot așa nu există doctori ca în comediile lui Molière; dar orice știință, mai ales cea utilă și respectată, se bazează totdeauna puțin pe respect și prestigiu, totdeauna destul, totdeauna nu prea mult. Iată de ce medicul cel mai de seamă va rîde văzînd comedia lui Molière și se va libera de el însuși rîzînd, înțelegînd pe neașteptate priceperea lui, care-i justifică existența; imediat, dintr-o singură privire. Căci ce-mi folosește respectul „pe furate"? Oricît de sărac aș fi, niciodată n-am ajuns să mă mulțumesc cu o importanță ce mi se atribuie și în care nu cred. Fericit acela ce știe să-și dea importanță fără a fi ridicol, dar unui asemenea noroc nu-i priește fără puțin umor. Comedia ne vindecă mai bine, fără rușine; căci forța spectacolului face ca nimeni să nu se mai gîndească la vecin. Astfel, rîsul nu este alterat de gîndul că se rîde de alții, nici de gîndul că alții rîd de noi. Așadar este foarte adevărată afirmația că prin rîs comedia ne descătușează de pasiuni.

12.

DESPRE PARODIE ŞI MUZICA HAZLIE

Parodia se deosebeşte de comedie prin faptul că acoperă cu ridicol personaje renumite şi îndeobşte respectate; ceea ce poate fi doar un joc, printr-o aparenţă demnă curînd risipită; aşa cum se întîmplă cu jocurile de cuvinte. Dar parodia poate merge mai departe, prezentînd, la fel ca şi comedia, jocul naiv al pasiunilor, fără ipocrizie, nici rezerve; atunci ea este ca o satiră veselă. Totuşi adevărata „mişcare" a comediei n-o găsim aici, deoarece caracteristica satirei este de a dezvălui defectele, viciile şi prostia unui personaj real, ceea ce ne provoacă numai plăcerea ambiguă de a rîde de cei puternici şi, în orice caz, de a rîde de ceilalţi. Or, se prea poate să iei în zeflemea un măscărici care nu ştie să ne facă să rîdem, dar fiecare înţelege că un asemenea rîs nu mai este rîsul adevărat; găsim aici, exagerate în acest caz, o rezervă, o pudoare, o tristeţe, în sfîrşit acele reacţii caritabile de care marea comedie, cu măştile ei, ne scapă atît de bine. Căci parodia ne scuteşte de a-i admira pe ceilalţi, pe cînd comedia ne scuteşte de a ne admira pe noi înşine; adăugaţi în plus că parodia nu face deosebiri şi ridiculizează toate aspectele personalităţii unui om, pe cînd comedia „salvează" pe cel ce rîde, prin rîs; deci comedia nu este ireverenţioasă, pe cînd parodia provoacă totdeauna un rîs echivoc şi o plăcere profanatoare.

Parodia se apropie prin aceste trăsături de comedia mediocră, ce vrea să ne reprezinte totdeauna numai indivizi şi să ne facă să rîdem pe socoteala lor. Dar această artă facilă, care de-abia este o artă, ne înşală complet în ce priveşte mijloacele adevăratei comedii. Clovnii de circ ne instruiesc mai bine; căci cel ce joacă rolul neîndemînaticului nu e nici pe departe neîndemînatic; artistul n-ascunde absolut de loc că joacă un rol; dimpotrivă, totul face să se dezvăluie rolul şi ascunde omul; la fel în comedia dell'arte italiană. Într-o comedie un cocoşat adevărat n-ar fi suportabil; ar fi prea mult ca un grăsan să fie în realitate un grăsan. Marii actori sînt sprinteni, de statură mijlocie, cu trăsături regulate, solizi şi cu o voce agreabilă; astfel, ei se „ascund" în roluri. Aceste „precauţii", prea puţin cunoscute în afara meseriei, ne explică mult genul de imitaţie ce se potriveşte comediei. Fiecare recunoaşte că artificiul poate să transapară în asemenea „precauţii"; şi costumele din altă vreme, chiar fanteziste, nu le dăunează de loc. Mai mult, cred că sînt necesare, pentru a aminti în fiecare moment că omul cel adevărat nu se află pe scenă, nici nu este umilit prin asemenea farse şi lovituri de baston. Nu mai e decît o importanţă „vidă", o importanţă pe care i-o dăm noi, dar fără noi şi judecată de noi. Pe cînd la parodie, e tot importanţă, dar nu a noastră; victorie facilă de a rîde, dar totdeauna înseamnă a rîde silit. Aşadar parodia nu este decît o semi-comedie.

Muzica hazlie este o parodie a muzicii, care este totuşi mai aproape de comedia adevărată, după cum se poate observa. Căci a rîde de muzică, înseamnă totdeauna a rîde de tine, adică a te separa de tine, a azvîrli emoţia intensă „obiectului", în momentul cînd pasiunea ameninţă cu prea multă seriozitate; astfel, specificul parodiei, de altfel totdeauna temperată prin muzică, sporeşte efectul firesc al muzicii. Este în ea o frămîntare vioaie şi proaspătă prin care te retragi cu totul din orice-ţi aparţine şi laşi să se desfăşoare acţiunea de la sine, ca o împovărare a vîrstei. Acest gen de spirit, atît de profund spirit, este contrariul vanităţii; el se manifestă în conversaţii prin scînteieri; dacă ar fi un sistem, ar fi greoi şi chiar ridicol. Fără a mai ţine seamă că uneori este înspăimîntător cînd urmăreşte, sub numele de frivolitate, să înlăture toate obligaţiile, cu deplină seriozitate, cu scopul de a păstra privilegiile. Poate doar muzica ştie să conducă şi să prelungească acest „joc" prin simţul măsurii de care dă dovadă şi prin „mişcarea" sa care schiţează şi alungă fără încetare. Adăugăm că acţiunea vioaie, guvernată de legea timpului, îndepărtează ideea unei voinţe reale, care se manifestă totdeauna sub masca frivolităţii. Acesta este sensul bufoneriei italiene. S-ar putea spune că înseamnă a lua prea în serios cea mai neînsemnată glumă; dar nu cred că rîsul şi veselia sînt lucruri puţin importante.

C A R T E A   A   Ș A S E A

DESPRE ARHITECTURĂ

1.

DESPRE ARTELE „ÎN MIȘCARE" ȘI ARTELE ÎN „REPAUS"

Aici ia sfîrșit studiul artelor „în mișcare", adică al acelora ce presupun o acțiune umană care reîncepe mereu. S-a înțeles că sub influența pudorii și a politeței, precum și datorită efectului legii timpului, care impune o schimbare continuă și ireversibilă — artele „în mișcare" se manifestă totdeauna prin semne comandate, înlănțuite, transformate fără încetare, ce scapă de sub control și care tind totdeauna spre iluzia teatrului, despre care ne dau o idee destul de precisă măștile, costumele și decorurile. Aici nimic nu este definitiv și nimic nu durează. Dar arhitectura ne oferă altfel de opere, pe care acțiunea umană nu le mai modifică, lăsînd acum pe seama spectatorului „dirijarea" spectacolului, alegerea momentului, a punctului de vedere și a „succesiunilor". Acest caracter este comun tuturor artelor ce vor fi studiate; și o asemenea clasificare nu se datorește hazardului, căci merită să remarcăm de pe acum că monumentul a purtat mai întîi sculptura, pictura, desenul și chiar inscripția. Fapt este că și acum, pictura așteaptă să fie privită, și cartea să fie citită. Deci spectatorul revine la ele de cîte ori vrea și dacă dorește, fără să fie obligat să vină împreună cu alții, fără să fie grăbit și purtat de ritm; pe cînd muzica antrenează foarte bine auditorul înainte ca el să se fi gîndit la aceasta, și oarecum fără voia lui; la fel, cînd auditorul este distrat un moment, nu se reîncepe pentru el. O asemenea condiție presupune așadar o atenție pasionată, adică pasivă și fără „refugiu", nici răgaz; astfel ia naștere puterea iluzorie ce o au artele în mișcare și pe care teatrul o folosește fără cruțare după cum s-a văzut. Aici admirația și critica nu pot merge împreună; spiritul n-ar cîștiga nimic căutînd în clipă, și de altminteri nici nu poate; evoluția nu-i condiționată de el, ci de operă și de ritmul impus de autor. Există așadar o interdicție de a păși dincolo de aparențe, și chiar de a întreba aparența, fie că vrem să folosim argumentele oratorului, altfel decît ar vrea el, fie că sîntem curioși să descompunem un ansamblu sonor, fie că am pretinde să-i punem dramaturgului miile de întrebări care i-ar trece prin minte cititorului. Exercițiul acționează asupra acestor arte de magician; o aparență o alungă pe cealaltă; așadar există un fel de disciplină a gîndirii imediate ce nu poate dura fără o succesiune inflexibilă. Teatrul, poezia și chiar muzica vor avea totdeauna ceva convențional, fragil și copilăresc, dacă uităm această condiție. Iată pentru ce un spirit capricios, a cărui atenție se concentrează numai uneori, dar revine bucuros și dă oarecum tîrcoale obiectului, nu este totdeauna îndeajuns de receptiv nici pentru muzică, nici pentru teatru, și nici mai ales pentru elocință. Socrate spunea: „Cînd ajungi la sfîrșitul discursului tău, eu sînt încă la începutul lui".

Există deci la toate artele „în mișcare" o „înșelătorie" ce trebuie acceptată. Și prin contrast, putem percepe trăsătura poate esențială a arhitecturii, tip desăvîrșit al artelor în repaus, care nu admite nici o înșelătorie, nici chiar aparența unei „înșelătorii". Iată de ce nu suportă nicidecum ziduri fără consistență, nici stîlpi care nu sprijină nimic; dimpotrivă, totul, în această artă naivă a arhitecturii, este făcut pentru a scoate în vileag soliditatea și ponderea; poate chiar sculpturile primitive aveau drept scop de a dovedi soliditatea lucrului. Același caracter îl găsim la mobilier, lemnul trebuind să fie dur și masiv și să pară astfel, și la fel metalul. O asemenea condiție este mai puțin aparentă la sculptură, dar poate că-i vom găsi echivalentul și în pictură. Să reținem oricum: arhitectura este o artă care nu minte; ceea ce se traduce mai întîi prin regula că utilitatea trebuie să fie aici rațiunea oricărei părți componente, cum se poate observa la colonadă, care este un ecran împotriva soarelui; la ogivă, ce formează o boltă mai solidă ca arcul plin, și la arcurile de sprijin care rezistă la apăsarea bolților. Dar soliditatea, și s-ar putea spune chiar sinceritatea monumentelor, este mai evidentă datorită

măreției și masei; iată de ce mergem pînă acolo încît putem afirma că frumusețea arhitecturală este condiționată într-o mare măsură de masa ce se înalță. E aproape unica frumusețe a Piramidelor și se spune că nu-i puțin; dar toate monumentele celebre ne uimesc îndată ce ne apropiem de ele, prin măreția temeliilor, care ne oferă o idee despre celelalte părți componente. Acesta-i fără îndoială motivul pentru care frumusețea unui monument nu poate fi sesizată decît de un observator familiarizat. S-ar putea afirma că atunci cînd privești pentru prima oară un monument, nu-i percepi decît aparența, mai ales dacă nu te afli în imediata lui apropiere pentru a-i cumpăni masa reală comparînd-o cu măreția și forța corpului uman. Pentru acest motiv desenul nu ne oferă nici o idee despre monument, chiar aproximativă. El îl coboară mai curînd la nivelul unei imagini, printr-o aparență invariabilă, direct opusă „virtuții" proprii monumentului, care este, dimpotrivă, o sursă reală de nenumărate aparențe. Capacitatea de a dura nu este deci aici un caracter accesoriu; soliditatea ne invită să cîștigăm timp și să revenim. De asemenea, ceea ce place mai întîi, chiar cînd privim ruine, este forța de a dura, mai vizibilă încă din pricina „rănilor" provocate de timp. Avem nenumărate motive de a îndrăgi lucrurile vechi, dar această rezistență a formei vorbește ochilor; pe cînd un metal subțire sau o cornișă de gips sînt minciuni pe care le ghicim după forma ornamentelor și cărora timpul le face dreptate, căci sînt ruine urîte.

2.

DESPRE PERSPECTIVE

De cînd arhitectura savantă a voit să înlocuiască arhitectura populară, simțim — ținînd seamă de consecințe — că era dificil să se construiască un monument frumos după un desen schițat pe hîrtie. Ar trebui mii de desene pentru a reprezenta „aspectele" unui edificiu și trecerea de la un aspect la altul. Un arhitect foarte mare a proiectat totuși prost o biserică în stil gotic din Rouen și cred că ghicesc

motivul. El a desenat turnurile în formă de săgeată ale catedralei, armonios văzute de departe, așa cum le poate reprezenta în desen un arhitect; dar terenul unde a făcut schițele nu oferea suficientă depărtare și trebuia să țină seama și de trecătorul ce ridică ochii spre catedrală fără să se oprească. Fiecare a putut să observe că, de la cotitura micilor străzi, catedralele se văd bine, și liniile ce se întretaie fac să le apară deodată măreția. Sub boltă, efectele de perspectivă sînt mai evidente, dar le valorifică mai ales mișcarea noastră, care, deplasînd liniile, „scormonește" așa cum trebuie aceste profunzimi. Dar catedrala crește și de afară, îndată ce mergem, prin deplasările aparente ale fiecărei părți care sînt mai ușor perceptibile, după cum fiecare știe, cînd părțile îndepărtate și cele mai apropiate își întretaie formele. Astfel, această măreție încremenită devine mai intensă atunci cînd mergem, uluindu-ne; dar de îndată ce stăm locului, măreția „doarme"; căci este adevărat că toate perspectivele capătă profunzime prin mișcarea noastră, adică perspectivele reale, nu cele înșelătoare, și mai ales acelea ce rezultă din faptul că obiecte asemănătoare și egale ca mărime se află la distanțe diferite de noi. Dimpotrivă, pentru perspectivele „imitate", ca acelea ale picturii, este limpede că mișcările noastre suprimă iluzia; căci copacii unei păduri dintr-un tablou nu sînt altfel atunci cînd mergem, neoferindu-ne nici repetiții și nici eclipse; la fel nici stîlpii unei catedrale pictate. Trebuie să spunem de asemenea că, în spațiul liber al grădinilor, mișcarea noastră situează la adevărata lor distanță contururile statuilor; dar un asemenea efect aparține tot arhitecturii. Statuia considerată singură se află între ele două; i se poate schimba înfățișarea printr-o mișcare; dar mișcarea însăși, în momentul cînd o facem, ar produce mai curînd o aparență de mișcare, aproape totdeauna puțin conformă cu aceea pe care sculptorul a vrut s-o reprezinte; iată de ce momentul cînd ne deplasăm nu este acela ce convine atenției. Și poate că o asemenea condiție alungă de pe monument statuia stingheră, izolată, căci mișcările aparente, care sînt efectul specific al edificiului, dimpotrivă, dăunează statuii. Pe cînd monumentul se „deschide" privirii dacă mergem și se „ascunde" îndată ce ne oprim. Astfel, frumusețea arhitecturală se dezvăluie,

se pitește, se schimbă și se afirmă; ea este intermediară între artele „în mișcare" și artele „în repaos". Fără îndoială „naivii" arhitecți ai goticului au cunoscut acest secret; căci din orice punct al edificiilor construite de ei, chiar din apropiere, ochiul vede permanent acele perspective mobile prin care aerul se materializează și spațiul se mărește. Dar asemenea efecte puternice nu se oferă decît acelui care merge; mai mult, acelui obișnuit cu asemenea edificii, care trece pe lîngă ele, le vede mereu din exterior sau dinăuntru. Și nici un desen nu le poate reprezenta cu anticipație. Iată de ce în acest domeniu este mai bine să se clădească sub controlul arhitectului, conformîndu-se necesității și modelelor, fără altă ambiție decît de a construi măreț și solid.

Arta grădinarului s-a păstrat mai bine, pentru că natura însăși a obiectelor îți interzice atunci să cauți forme frumoase pentru un spectator care stă locului; nimeni nu privește o grădină de sus, cum ar privi un desen. Așadar grădinarul caută în mod firesc perspective: alei, răspîntii frumoase, „dispariții" și „apariții", „dezvăluiri", „deschideri". De aici, scările, terasele, potecile ocolite pe unde vă conduce, care reînnoiesc aspectul acelorași peisaje și dau perspectivă locurilor liniștite. Contribuie și statuile, cornișele, coloanele, marcînd în aceste mase de verdeață puncte mobile ce accentuează profunzimile. Una din legile arhitecturii ar fi deci că face mărimea perceptibilă. S-a spus destul că turnul Eiffel nu este nicidecum frumos; dar așezați-vă sub un arc de boltă și în apropierea unui stîlp și uitați-vă la ceilalți trei; veți avea totdeauna o impresie puternică, ceea ce mi se pare că nu este străin de frumusețe; numai că, în acest caz, lipsesc, firește, cîteva întretăieri intermediare, ce ar face distanța să apară mai clară în urma mișcărilor noastre. Nu socotesc întretăieri acele încrucișări confuze în care ochiul se pierde. Unul din motivele pentru care edificiile de fier nu sînt de loc frumoase este fără îndoială faptul că acel care construiește trebuie să lase nenumărate spații goale între stîlpi și arcurile de boltă. El nu poate soluționa această problemă decît închizînd deschizăturile prin vreun artificiu; dar, după cum s-a spus, cea mai neînsemnată convenție dăunează unui edificiu; astfel, leacul este mai rău decît răul.

3.
DESPRE FORME

Parafa unui meșter caligraf nu este frumoasă. Ar trebui poate să spun că numai ornamentul în sine nu este niciodată frumos ca și un ornament căutat. Dimpotrivă, descoperim cu ușurință frumusețe în masa, în ansamblul unui apeduct și în micile lui arcuri de boltă, cu strictețe calculate ținînd seamă de materialul folosit și de scopul urmărit. E demn de remarcat că un om de gust și de altminteri competent n-ar putea niciodată să găsească o formă frumoasă, chiar de ar încerca de o mie de ori, decît imitînd obiecte reale sau vechile modele. De unde s-ar conchide prea repede că frumosul consistă în formele naturale sau impuse; ceea ce nu-i așa simplu, căci toate lucrurile și operele nu sînt la fel de frumoase. Adevărul este că există totdeauna o periculoasă libertate în operele picturii, ale desenului și mai ales ale prozei obișnuite, făcîndu-ne să vedem la ce rezultate poate duce imaginația rătăcitoare. Forța arhitecturii provine fără îndoială din faptul că operele ei sînt condiționate totdeauna de masivitate și de necesitățile climatului, ceea ce oferă o „materie" și o posibilitate de a acționa pentru om. Ceea ce se potrivește cu principiile, căci numai cînd obstacolul este redus la mecanismul pur, libertatea umană se exercită cel mai bine, în timp ce născocirea în voia ei nu ne înfățișează în realitate decît dezordinea pasiunilor și meschinăria omului.

Grădinarul nu face tot ce-ar vrea; distanțele dintre arbori, de la o tufă de trandafiri la alta, așezarea plantelor ținînd seama de aerisirea lor și de soare, rezistă fanteziei decoratorului. Arta de a face buchete și ghirlande este mai puțin nobilă pentru că întîlnește mult mai puține obstacole; în sfîrșit, un buchet abia de reprezintă ceva. Dimpotrivă opera arhitectului se afirmă cu vigoare prin toate acele relații de necesitate, care cer ca aici să se înalțe contraforturi și dincoace jgheaburi cu fantastice figuri de piatră; și ceea ce trebuie mai ales să observăm este că adevăratul arhitect nu ascunde niciodată aceste constrîngeri; și ceea ce caracterizează geniul este fără îndoială de a le accepta, fără nici

o ipocrizie. Astfel, edificiile puternic înrădăcinate în pămînt conțin numeroase învățăminte. Iată de ce este bine să recunoaștem că armonioasele proporții ale coloanelor grecești s-au inspirat din trunchiurile de arbori pe care coloanele le-au înlocuit și că ogiva nu este într-un sens decît un expedient de zidar. La fel, acele acoperișuri ascuțite pe care le admirăm la casele vechi au fost construite astfel ținînd seamă de ploaie, vînt și materialele de construcție. Firește, datorită progresului realizat în domeniul transporturilor și al industriei, există acum prea multă libertate, sau, pentru a fi mai clar, prea multă fantezie la casele noi, la care arhitectul orînduiește materialele pe care le folosește după ideea ce o are despre edificiu; astfel ideea este totdeauna vizibilă, abstractă și săracă. La suprafața „obiectului", nu înrădăcinată în el. Ornamentul nu i se încorporează. În măsura în care nu este decît ornament, sculptura nu trebuie neapărat să aibă frumusețea ei proprie, dar e necesar să fie încorporată în masa arhitecturală; mulți preferă celor mai frumoase statui liniile simple ale acestei frumuseți prizoniere. Acele figuri naive, luate aparte, ar fi urîte; dar ele sînt încrustate în edificiu; astfel observăm că au cu atît mai multă expresivitate cu cît sînt mai puțin proeminente; și timpul, care aproape le alungă și le integrează și mai mult ansamblului, desăvîrșește acest gen de perfecțiune. Fără îndoială că basoreliefurile și figurile de pe medalii, care aparțin arhitecturii, au fost mai întîi opera timpului. Și este adevărat că timpul împodobește frumoasele edificii, dezvăluind forma durabilă și oferind astfel acele frumoase modele fără de care arta arhitecturală nu poate nimic. Așadar geniul uman nu are decît să-și recunoască aici frumusețea operelor proprii. Chiar vechile clădiri suferă prin povara anilor o tasare ce le dăruiește linii frumoase și, în același timp, o formă utilă. Pe această cale scrupulul meșteșugului egalează geniul. Casele țărănești, mă refer la acelea care durează, se contopesc cu pămîntul ca niște lucruri ale naturii, unde munca omului se recunoaște totuși. Astfel folosința, imitația, însăși acțiunea timpului au fixat asemenea forme care explică îndeajuns de ce arhitectura populară o depășește atît de mult pe cealaltă. Și nici o artă nu reduce cu mai multă exigență capriciile imaginației. Michelangelo spunea că nu există artist mare fără o oarecare practică a arhitecturii. Obscură

și profundă gîndire! Căci este adevărat, în primul rînd, că arhitectura poartă și disciplinează două din artele principale pe care le vom studia, sculptura și pictura, prin arta ornamentelor care le domină pe amîndouă. Dar, în al doilea rînd, este adevărat de asemenea, deși se observă mai puțin, că în orice artă formele fără „materie" sînt urîte și că, în sfîrșit, acțiunea ca și gîndirea trebuie aproape să se contopească cît mai mult cu „lucrul". Nimic nu ne învață asta mai bine decît acea neliniște a stîlpilor masivi care ne îndreaptă totdeauna gîndirea spre pămînt. Sub acele bolți, gîndirea își găsește adevăratul său avînt, înălțîndu-se totdeauna și totdeauna, revenind la sine.

4.

Vezi H. Read, Imagine și idee

DESPRE SEMNE

Monumentele sînt primele scrieri, căci scrisul nu este decît un semn durabil. Acest limbaj, ca și altele, s-a născut fără să-i treacă cuiva prin gînd. Ideea de a îngrămădi pietre pe un mormînt, precauție împotriva animalelor, este foarte firească; așa a luat naștere primul epitaf și artificiile ce i-au urmat n-au schimbat nicidecum forma generală. Numai că, după ce au citit acele semne naturale, oamenii au vrut să le facă mai vizibile și mai emoționante, ceea ce trebuia să ducă la creația domului, a piramidei, a conului. Și fără îndoială raportul dintre înălțime și bază, la un edificiu bine echilibrat, amintește totdeauna de primele morminte. Asemenea gen de semne izbește mai curînd prin masă decît prin înălțime, cum observăm la catedrale care, văzute de departe, au ca bază întregul oraș; se poate vedea raportul armonios între forma orașului și aceea a catedralei la Amiens, Bourges, de asemenea la Soissons, dar mai puțin izbitor. Un asemenea semn de piatră devine foarte expresiv cînd este privit prin frunziș; masa care oprește lumina este mai distinctă decît un turn ambițios în formă de săgeată.

Crucea este cu totul alt semn și poate semnul prin excelență; cum s-a putut vedea în vremurile de bejenie, acele cruci de lemn înalte abia cît un copil, construite fără artă, aproape fără materie și totuși atît de vizibile. Natura nu creează cruci; acele unghiuri egale sînt semnul omului. Este

un „semn" purtător de frumoase legende; dar merită să fie venerat și pentru el singur. Este „semnul" prin excelență prin care se manifestă voința; semnul ce nu vestește nimic decît pe el însuși; și drept care amintește omului pe om. Toate ideile mari se termină acolo, și imaginea celui drept, crucificat, nu-i adaugă nimic; semnul vorbește mai înălțător. În singurătate, mai bine; popular, mai bine. Printre atîtea suplicii, acela a învins prin semn.

Observăm în ce sens există un limbaj natural al monumentelor. În ce fel convenția și abstracția au fost folosite, se poate înțelege datorită hieroglifelor; și există hieroglife pretutindeni și mai multe decît se crede. Un șarpe, o himeră, un dragon, Pegasul sînt semne grafice ce ne sînt familiare dar care vor uimi fără îndoială pe arheologi peste două sau trei mii de ani. Din acest limbaj s-au născut sculptura și pictura, mai întîi direct legate de edificii și cu siguranță înșelătoare, rătăcitoare și mai puțin viguroase de cînd s-au despărțit de ele. Dar să le cercetăm aici doar ca semne. Specificul acestui limbaj este de a se aduna tot într-un singur lucru, în loc de a se desfășura ca celălalt printr-o succesiune de semne grafice. În consecință, o singură privire cuprinde totul, învăluit și oarecum închis, dar pe care într-un sens totuși îl poți însuși. Acest fel de lectură este bun; e poate singurul care îl creează pe gînditor, în loc de a crea numai ideile; în această privință trebuie timp, însă numai pentru inventarul unei bogății pe care ți-ai însușit-o mai întîi în întregime. Și frumusețea specifică a acestor semne este că nu anunță niciodată decît prin ele însele. Alegoriile sînt cam fiecare și de multe ori urîte; dar s-ar spune că operele frumoase respectă în primul rînd regula de a aduce imaginația la ele, de a o circumscrie, de a o fixa și, în sfîrșit, de a o „istovi" și a o „adormi" printr-o percepție totală. *Bachus șezînd* din Capela Sixtină nu exprimă nimic cît timp îi tot pui întrebări, dar dacă doar îl privești, atunci vorbește îndeajuns. Merită să atragem atenția că toate chipurile frumoase, și mai ales acelea ce sînt legate de un edificiu, exprimă liniștea; iată de ce liniștea sălășluiește temeinic în edificiile bogate în semne; acest limbaj îl suprimă pe celălalt. Și de obicei celălalt amplifică raporturile și uită omul; dar primul concentrează toată gîndirea în jurul unui focar; gîndirea se „strînge" și se „repliază", mergînd totdeauna din

afară înăuntru; și regăsim de fiecare dată acele forme încă mai tăcute și mai bogate, mai sigure de ele și de noi. Astfel că prin aceste semne, toate gîndurile noastre capătă forța și locul ce li se cuvin. Se spune că adeseori Goethe nu mai lua parte la o discuție și se ducea să privească imagini frumoase. Astfel își limpezea gîndurile; nu numai pe unele în detrimentul altora, ci pe toate. Căci potrivit acestui limbaj viguros, nu există o idee și apoi o alta; timpul și cuvîntul sînt abolite. Dar este adevărat că celălalt limbaj vrea totdeauna să se strecoare aici, prin acele gesturi și mișcări mute care înlocuiesc cuvintele; lucru de care semnul frumos se ferește, fiind în primul rînd repaus, nemișcare și așteptare. Celebrul *Sfinx* îi dă expresie destul de bine. Este o expresie care ucide tot ce se poate spune despre ele. Masacru de opinii. Totuși trebuie să scrim asta ca să separăm genurile de opinile uzurpatoare. Dar să ne temem de disprețul Sfinxului.

5.

DESPRE ORNAMENTE

Putem observa acum prețul ordinii. Dacă n-am fi studiat arhitectura care poartă ornamentul, n-am putea înțelege regulile sculpturii și ale picturii zise decorative. Dimpotrivă, dacă s-a înțeles bine de ce ne emoționează un monument, desprindem cu destulă ușurință două reguli principale. Prima este că ornamentul trebuie încorporat chiar în „materia" edificiului, ca și cum ar avea drept scop de a face să i se vadă mai bine consistența și duritatea. A doua este că ornamentul nu trebuie niciodată să ascundă constrîngerile „materiei", nici opera zidarului. Potrivit primei reguli, lustruitul, canelurile, muchiile tăioase sînt ornamente; căci numai piatra cea mai durabilă păstrează luciul și tăietura. Ceea ce are drept consecință altă regulă. Pietrele dure nu sînt potrivite pentru reliefurile fragile, căci din cauza durității lor ar putea fi sfărîmate de efortul instrumentului folosit; basorelieful reprezintă așadar legea ornamentelor sculptate. Și este fără îndoială motivul pentru care pictorii și desenatorii de ornamente trebuie să evite chiar numai aparența reliefurilor

fragile. Adăugăm obligația de a picta cît mai potrivit posibil materialului. Aceste două condiții exigente i-au făcut pe pictori să evite de a copia toate detaliile lucrurilor și au angajat pictura și desenul pe drumuri aride, dar care i-a dus la fel de bine dincolo de picturile în serie. Pentru a vorbi numai de ornament, este clar că stilul acestuia consistă, în primul rînd, în acele forme simplificate, în acele reliefuri „turtite"; în sfîrșit în acea supunere la condiția de a rezista și de a dura; de altfel timpul simplifică și mai mult și face să dispară greșelile de gust, astfel că aici progresul este consecința uzurii și îmbătrînirii. Îndată ce scapă de asemenea dificultăți, arta ornamentală se pierde în forme confuze și cade în sfîrșit în ridicolul de a vrea să rivalizeze cu lucrurile înseși. „Ce vanitate, spunea Pascal, o pictură, care stîrnește admirația pentru că seamănă cu niște lucruri ale căror originare nu sînt de loc admirate!" Marii pictori înfruntă destul de bine aceste dificultăți, dar există puțini pictori mari.

Potrivit celei de a doua reguli, ornamentul nu trebuie niciodată să ascundă îmbinarea pietrelor; și aici de asemenea, timpul își ia obligația de a izgoni minciunile pe care sculptorul și le-ar permite. Pentru același motiv arta vitraliilor nu trebuie să ascundă niciodată armătura de plumb, și de altfel nici nu poate. Asemenea arte ce nu pot amăgi sînt adevărata școală a sculptorului și a pictorului, ca și arta de a decora vasele, care dispune de mijloace atît de puține. De altminteri specificul ornamentului este că ascultă mai întîi de forma obiectului pe care-l împodobește. Observăm aici o analogie remarcabilă între artele decorative și operele limbajului scris. Fraza prețioasă, mereu urîtă, vrea totdeauna să ascundă — dacă se poate spune astfel — îmbinarea „pietrelor" și să deformeze cuvintele pentru a descrie lucrurile; după aceste semne veți recunoaște operele perisabile. Căci cuvintele limbajului obișnuit și legăturile de sintaxă sînt aici ca pietrele dure și cimentul. Să revenim deci la ideea că orice ornament în sine este urît. Pentru acest motiv costumele au mai mult stil decît alte obiecte împodobite; și o broderie în culori place mai ușor decît o pictură care nu-i decît pictură. Dar fiecare poate observa de asemenea că stofa drapată după cerințele costumului face broderia mai

frumoasă. O *greacă*[1] ce tivește un veșmînt frumos este mai frumoasă pe om cînd se mișcă, decît etalată. Observațiile de acest gen sînt foarte utile pentru subiectele unde totul a fost propus și realizat. Istoria tuturor artelor se dezvoltă din capodoperă în capodoperă de-a lungul unor erori de gust continue și de neînțeles. Se desprinde totuși un învățămînt destul de clar: o artă prea independentă se rătăcește totdeauna. S-ar putea afirma mai bine că arta este podoaba operei, și că orice operă cere meșteșug. Căci este limpede: libertatea nu este exterioară operelor; și după cum se face din necesitate virtute, la fel se face din necesitate ornament și frumusețe. Pe scurt, trebuie totdeauna ca o formă să sesizeze și să conțină ceva. Altfel spus, trebuie ca forma să fie obiect. Dar un lucru are mii de forme; și un lucru trece de la o formă la alta sub privirea noastră. Mai ales „lucrul uman" care se schimbă chiar cînd e privit; și această agitație este totdeauna minciună; ființa se ascunde în ea ca Proteu. În consecință artele pe care le vom studia acum nu dovedesc o lipsă de forță, reprezentînd totdeauna nemișcarea și chiar mișcarea prin nemișcare. Dar arhitectura gravă nu îngăduie nici măcar acele statui singuratice ce se văd în grădini și care „merg" pe alei; totul este încrustat în edificiu; formele intră în ziduri. Frumuseți înlănțuite. Ceea ce rămîne atunci dintr-un om, dintr-o floare, dintr-un frunziș, spune mult, dacă încă mai vorbește. În sfîrșit, repetările înseși, la ornament, se opun și ele mobilității și instabilității care sînt greșeli ale spiritului. Știința, deoarece îi lipsește o materie rezistentă, nu reușește niciodată aceasta. Și poate că numai lucrurile frumoase echilibrează spiritul.

6.

DESPRE MOBILE

Socrate spunea, și Platon și-a însușit afirmația, că o lingură dăltuită în lemn de smochin este frumoasă dacă-i utilă. O asemenea idee, atît de firească, trebuie să fie adesea

[1] Ornament compus dintr-o suită de linii drepte care rămîn totdeauna paralele sau perpendiculare între ele. (N. T.).

amintită cînd se vorbește de Artele Frumoase; căci prostul gust nu este poate decît pasiunea de a împodobi pentru a împodobi. Dar operele răspund cu exigență la aceste încercări copilărești. Fantezia, îndată ce s-a materializat, minează toate speranțele și legea temperamentului nu se manifestă nicăieri atît de viguros ca în operele valabile și care nu se uită. Dar trebuie să le iertăm mult acelor căutători de ornamente și de forme. „Porumbelul, spunea Kant, poate să creadă că ar zbura și mai bine în vid". Există modestie în operele frumoase, ca și în acțiunile frumoase. Astfel, urmînd drumurile utilului, cu respect și iubire pentru aceste munci umile, omul seamănă podoabele ici și colo, după împrejurare, folosind materia ce o are la îndemînă și posibilitățile mai ușoare. „Pictorul, spunea Balzac, nu trebuie să mediteze decît cu penelul în mînă". Dar pictorul său lucra prea departe de materie și a murit nebun. Adaptînd mai îndeaproape ideea la lucru, aș spune mai curînd că artistul nu trebuie să mediteze decît atunci cînd mînuiește unealta. Aceasta se vede ușor cercetînd cît de sumar mobilele frumoase, căci în arta mobilierului stilul se recunoaște poate cel mai bine. Ideea de a îmbina diferite feluri de lemn, sau doar bucăți din același lemn, dar altfel potrivite, este o idee de tîmplar; dar prin acest mijloc obținem acele blocuri solide din care se taie elicele de avion. Iar ornamentul, așa cum este folosit la parchete, nu respectă decît regula de a compensa micile schimbări ale lemnului. Astfel, ornamentul nu face decît să „marcheze" opera durabilă. Sculpturile și ele servesc mai întîi să facă perceptibile pentru ochi soliditatea materiei folosite. Căci, în primul rînd, o materie fragilă nu este potrivită pentru lucrul sculptorului, și, în al doilea rînd, un lemn prost sau un metal slab nu rezistă la șocul daltei și la uzură; forma — sau mai curînd forma și materia — stau mărturie una pentru cealaltă. Astfel, utilul se dezvăluie în ornament. Bunăoară o podea în formă de stea, dacă se scorojește sau se deformează, steaua o dă în vileag; și tot așa marchetăria. Și observăm în adevăr, de la prima vedere, fără a ne așeza pe el, că un scaun cu picioarele sculptate nu poate fi rezistent.

Oricine a putut remarca de asemenea că în fotoliile frumoase stai comod. Dar nu culcat. Mobilele cu un stil frumos sau doar cele ce au stil, cum se spune atît de bine, sînt toate confecționate cu intenția de a invita la discuție și politețe;

și mai evident încă decît costumul, ele determină atitudinea și prin aceasta gîndurile și pasiunile. Și respectarea rangului fiecăruia, cînd este cazul. De îndată ce un asemenea sever protocol, atît de necesar pentru conversații, nu mai este respectat, formele nu mai au nici un sens. Trebuie ca orînduirea socială să fie ajutată de modul de a confecționa mobile, ca femeile de corset. Dacă uitarea de sine, nepăsarea, fantezia intervin, nu veți mai fi nici măcar spirituali. Omul n-are nimic bun de spus dacă nu-i stăpîn pe sine și o mărturisire nu merită niciodată să fie ascultată dacă nu este ticluită. Bunul gust rezidă, în primul rînd, în presentimentul tuturor prostiilor ce se pot ivi din cauza unui mobilier care există numai din complezență. Este adevărat că dacă se rostesc banalități, se naște plictiseala și, în adevăr, se naște adeseori. Dar trebuie și ca improvizația să aibă un rost, căci este important ca nimeni să nu fie jignit, nici să se teamă că va fi. Așadar, cu politețea se întîmplă ca și cu toate celelalte „forme": dacă este o „formă goală" nu mai înseamnă nimic. Invers: ce este o povestire fără „formă"? Arta de a plăcea cînd povestești este o artă perisabilă, din care nu rămîn urme decît în arta epistolară; dar mobilele păstrează ceva din ea. Știm prea bine că Rousseau își găsea ideile aiurea, nu între asemenea mobile; dar nici nu-i plăcea conversația; și de altminteri stilul scris respectă alte reguli.

În sfîrșit este necesar să mai spun că ornamentele mobilelor trebuie să îndeplinească și o altă condiție; nu-i bine ca ele să jeneze, să neliniștească, nici să agațe; căci plăcerile unei conversații într-o societate sînt determinate și de mișcările degajate, facile, și cel mai neînsemnat incident strică o serată. Dacă ținem seamă de toate aceste condiții, se va înțelege că mobilele frumoase s-au creat ele singure, puțin cîte puțin, datorită muncii meșteșugarilor, prin preferința acordată celor mai bune modele, copiindu-le. Nimic nu poate înlocui acțiunea timpului, cu atît mai eficace în această privință cu cît vanitatea, invidia și necesitatea de a-și afirma forța prin opere originale stimulează spiritul meșteșugarului și îl îndeamnă să caute modelele vechi; astfel că arta mobilierului progresează datorită unui geniu obișnuit și oarecum difuz. Se va sesiza analogia foarte izbitoare ce există între o asemenea artă a meșteșugarilor și muzica populară, care

și-a găsit și ea desăvîrșirea și stilul în adaptarea la necesități. Spiritul este creator în aceste lupte și, după atîtea secole, opera lui uimește. Idei viguroase și durabile, datorită materiei în care s-au încorporat. Dar pentru că n-au acceptat lecțiile înțelepte, inventatorii unui nou stil au revenit la haosul dinaintea Genezei; cuvîntul plutește pe ape.

7.

DESPRE ORAȘE

Un oraș este frumos datorită înlănțuirii trainice dintre necesitățile naturii și acțiunea umană. Totuși acțiunea este aici mai independentă și mai variată, și necesitatea are de pe acum formele ei. Un asemenea gen de frumusețe izbește toți ochii. Dar în același timp se admite că străzile mari și casele moderne nu participă la frumusețea naturii. Un oraș mare se salvează prin masă și monumentele sale; pe cînd orașul bătrîn este el însuși o podoabă în jurul catedralei sau turnului; și chiar casele vechi sînt mai mult apreciate decît o fîntînă cu ornamente; se valorifică mai bine; scapă acelei critici a formelor care caută totdeauna nod în papură; e frumusețea prozei, poate. Dar de unde rezultă acea grație a naturii, în aceste opere ale omului? Din faptul că natura nu este de loc „violată"; dimpotrivă, fiecare ondulație a terenului a făcut să se nască o idee bună, adică ce nu neagă nimic. Soarele, apa, vîntul, panta impun atunci mii de născociri; strigătul lui Arhimede este zvîrlit de mii de ori, de toate acoperișurile și de toate ferestrele, în fiecare anotimp, la fiecare oră, pe ploaie și pe vînt.

Se poate ca natura, fără nici o intervenție a muncii umane, să aibă frumusețea ei proprie, și această problemă o vom studia. Aproape totdeauna o vale încîntătoare nu este decît o grădină mai nestînjenită, mai degrabă pentru că îmbină firesc necesitățile terenului și ale pîrîului. O moară de apă este frumoasă chiar dacă-i numai o moară mică; ea întrece cu mult fîntînile de la Versailles. Dar o uzină strică totul prin acea dăunătoare libertate a formelor ce te face să spui: „Pentru ce-i așa?" Drumurile sînt totdeauna frumoase, pentru că desenează forma pămîntului. Căci ce

am vedea privind natura virgină? Potecile, drumurile, casele rustice atît de bine rînduite la locul potrivit, toate laolaltă, înseamnă armonii și frăție tate, acceptarea, pacea. Drumurile se „adună"; orașul se anunță prin pomi fructiferi, grădini, flori. Nici nu ne putem face idee vreodată de ceea ce ar fi natura sălbatecă și cît de mult ne-ar rătăci imaginația, dacă semnul omului n-ar fi pretutindeni în cîmpie; căci, vorbind drept, semnul vrăjește; iată de ce o troiță la o răspîntie înseamnă atît de mult. Un semn ciudat, imperios, uman ca acela, alungă nălucile.

Orașul adună și fixează toate gîndurile călătorului care aleargă din semn în semn. Există o certitudine în orașul ce se dezvăluie la o cotitură pentru că acolo totul este natură și, în același timp, gîndire pînă la amănunt. După cum drumurile nu sînt trasate de vreun oarecare „desenator" de drumuri, ci de muncă — datorită terenurilor cultivate, transporturilor și schimburilor — tot așa orașul este așezat acolo unde trebuie, piața aflîndu-se în apropierea unei ape și a drumurilor mari și casele din partea de sus a orașului căutînd aerul curat și soarele. Fără alt plan decît acele mii de gînduri acționînd unul lîngă altul potrivit tradițiilor meseriei, dar ținînd seamă și de împrejurări și de configurația terenului, precum și de materialul de construcție existent. Imagine a unei judecăți sigure, totdeauna aproape de „lucru". Căci există mult mai puțină gîndire în planurile ce se execută, fiindcă pietrele ajung gata tăiate; nu este decît o muncă de albină. Iată sensul acelor orașe cu aspect rustic.

Poate există în preajma marilor orașe o frumusețe mai abstractă, mai violentă, mai ascunsă, în căile ferate, la tuneluri, poduri metalice, uzine, și pînă la acele locuințe muncitorești aliniate ca pentru a fi transportate. Fără îndoială ce izbește aici, este ceea ce rămîne uman în ideea brutală, care nu mai ține seamă de nimic și care neagă deosebirile. Există dezordine în acele linii inflexibile; legătura dintre sărăcie și bogăție se dezvăluie aici prea mult. Nevoia de materie nu mai are formă; stăpînește fierul și cărbunele, semne ale mîndriei și infernului. Este domnia forței, statornicită pe natura degradată. Prin contrast, se va înțelege mai bine frumusețea unui oraș ce se află între pajiști și care regăsește natura din apropierea lui în grădinile, în trotuarele și acoperișurile sale, precum și în forma și îngrămădirea

caselor. Iată aici diferențierile, libertatea, ideea materializată, individualul la locul lui, gîndirea împăcată cu lucrurile; în sfîrșit, o proprietate asigurată și munca împodobită de plăcere ce își pune amprenta pe toate operele. Dar, poate, cum nu se mai inventă muzică adevărată și nici dansuri adevărate, epoca orașelor a trecut și ea.

8.

DESPRE ARHITECTURA POPULARĂ

Există o arhitectură populară cum există o muzică populară. Arhitecții de la noi n-au făcut niciodată altceva decît să copieze casele, atunci cînd nu copiau stilul grec sau roman. La fel, în Italia de nord, este destul de clar că palatele imită colibele, prin modul cum sînt construite terasele și colonadele și caută umbra. Este deci logic să conchidem că în orice țară, arhitectul a copiat totdeauna ceea ce era durabil și-i plăcea, încercînd doar să construiască în proporții mai mari și mai solid. Așadar zidarul, el a creat formele, și printre formele frumoase, cea mai frumoasă este fără îndoială bolta, forma naturală a podului și a apeductului, sugerată și înainte de peșterile săpate și cele naturale, care capătă totdeauna o asemenea înfățișare, fie prin uzură, fie prin prăbușirea a ceea ce nu i se integrează. Astfel, forma boltei romane, care este poate și acum cea mai frumoasă, rezultă din procedeele și obișnuințele meșteșugului. Deci, un om pios nu avea nevoie să inventeze forme, cum pretind unii, ci doar procura bani și pietre, astfel ca edificiul să fie mai înalt și mai vast decît toate cele din împrejurimi. Observ că au existat două condiții care puteau să modifice puțin cîte puțin formele și să ducă la arcuri mai îndrăznețe și, în sfîrșit, la ogivă, așa cum s-a întîmplat. În comparație cu arcurile podurilor sau ale apeductelor, arcul unei biserici n-avea nimic de susținut; mai mult, climatul țărilor noastre ploioase cerea imperios acoperișuri mai ascuțite decît acele de model italian, care însoțesc atît de firesc arcul roman și se mai observă la vechile biserici sătești. Casele și acoperișurile lor mai ascuțite acționau aici ca modele și arcul trebuia în mod firesc să imite o asemenea

formă; ogiva este singura construcție de piatră cu care se aseamănă. Dar arcul în plin cintru se deosebea de arcurile de pod și de apeduct și prin faptul că presiunea laterală nu găsea un sprijin suficient în ziduri, mai ales cînd arta vitraliilor — singura pictură posibilă la acele edificii întunecate de arcuri și de acoperiș — a dus la construirea ferestrelor largi, care au provocat, după cum se spune în cronici, multe prăbușiri. Era un motiv în plus de a inventa ogiva, sugerată și de grotele naturale din terenurile friabile și de înlănțuirea ramurilor în pădurile noastre de fagi. Dar este vizibil că o anumită căutare a formelor și a anumitor ornamente marchează decadența artei gotice. Sau, pentru a ne exprima mai exact, cînd ornamentul în loc de a urma forma, a devenit el însuși formă, arta gotică n-a mai fost decît o retorică.

Mă gîndesc aici în mod cu totul firesc la proza lui Balzac care încă și astăzi este poate prost înțeleasă pentru aceleași motive care au făcut să se considere mult timp catedralele gotice ca monumente barbare. Deoarece principala muncă a scriitorului este de a spune ceva, după cum aceea a zidarului e de a construi ceva; și ornamentul nu este niciodată în această privință țelul; trebuie ca o formă mai severă și mai independentă să-l poarte și să-l salveze. Pe scurt, ornamentul prozei adevărate este încrustat în formă, ca acei sfinți de piatră în stîlpi. Dar trebuie totdeauna ca dragostea pentru frumos să dăuneze frumosului, cum o dovedesc îndeajuns muzica înflorată, arhitectura înflorată și proza înflorată. Scriitorul adevărat își construiește fraza potrivit meșteșugului său, fără a ascunde niciodată îmbinările viguroase; ornamentul se întîlnește chiar în această muncă, dar ca o amprentă a meșteșugarului. De aceea nu există artă mai ascunsă ca arta de a scrie. Arta de a construi este mai puțin înșelătoare fără îndoială, deoarece ornamentul, chiar indiscret, presupune mai întîi arta zidarului. Pe cînd scriitorul învață aproape totdeauna să „împodobească" înainte de a învăța să „clădească"; și hîrtia suferă orice.

Dar să lăsăm deoparte acest subiect înfricoșător și care mai cere pregătire pentru a fi studiat și să-l urmărim pe zidar, în munca lui gravă, preocupat doar de măreție și de durată. Observ că există motive simple pentru folosirea ornamentelor, care țin chiar de meșteșug. Unul din ele este că ornamentul scoate în evidență rezistența și buna calitate

a pietrelor; altul este că pe măsură ce edificiul se înalță și piatra poartă o greutate mai mică, dar adăugată la povara suportată de celelalte, are avantajul că poate fi perforată și lucrată. De aceea observăm că ornamentele catedralelor se află mai ales în părțile înalte; și aș vrea să se calculeze greutatea de care a fost descărcată temelia catedralei Notre Dame de Paris datorită acestui procedeu. Motivele meșteșugului sînt cele mai importante din cîte trebuie să ținem seama aici.

Ideea de a sculpta este cu totul firească, și în epoca aceea a fost călăuzită de idei mitologice bogate, fără a mai ține seamă de alegorii și embleme, totdeauna îndrăgite de meșteșugari. Dar oricine se poate convinge, făcînd o încercare, că dacă nu se copiază operele vechi, proiectarea unui ornament sau a unei embleme cu ajutorul unui desen este aproape imposibilă. În arhitectura naturală, edificiul însuși cere ornamentul și chiar, prin împreunări, îi schițează forma. Și secretul geniului, la aceste construcții îndrăznețe, este fără îndoială în a nu gîndi nicidecum la ornament înainte ca piatra să fie așezată la locul ei. În ziua în care piatra este aleasă în așa fel ca să poarte ornamentul sau emblema, arta cade în prețiozitate. Detaliile ornamentului sînt atunci de multe ori mai bine finisate și mai frumoase, chiar după părerea sculptorului. Dimpotrivă, specificul ornamentelor, la arhitectura autentică, este că se pot reduce la stilizări destul de simple, dar care sînt atunci frumoase prin formele lor și asociațiile ce le determină. Căci sculpturile catedralelor nu vor să fie privite decît din mers. Ele par alungate de tumultul liniilor edificiului; spiritul este invitat să caute un alt sens acestor „lucruri". Astfel, potrivit unei legi superioare, imitația și asemănarea sînt îndepărtate și considerate funeste pentru alte arte mai independente ca sculptura, pictura și romanul. De multe ori am fost surprins și șocat de acele sculpturi grosolane care contrastau violent cu perfecțiunea formei arhitecturale; cel puțin așa am crezut, deși edificiul salva figurile. Dar fiecare va găsi explicații în această privință datorită artei pe care o cunoaște mai bine; cît despre mine, am observat curînd că stilul scris nu suportă niciodată nici cea mai neînsemnată înflorire căutată; cu atît mai puțin acele aliterații ce ar vrea să stîrnească imaginația prin amănunt; și, în fine, cea mai neînsemnată dorință de a place sau de a

atrage atenția este mortală pentru operele scrise. Arhitectura, studiată îndelung, extinde această lecție la toate artele plastice. Există o muzică populară la care muzicianul revine totdeauna, pentru a deprinde din nou regulile meșteșugului său. Nu există în sine nici sculptură populară, nici pictură populară, nici desen popular, decît în arhitectura însăși, dar atunci prea ascunse; în schimb prezente peste tot, imperioase, inexorabile.

9.

DESPRE MAȘINI

Aristot afirmă că natura este principiu în „lucrul" însuși, și arta se află în exteriorul „lucrului". Înseamnă a spune mult în puține cuvinte, cum avea obiceiul. Dar trebuie să observăm că arta astfel definită este mai curînd aceea a inginerului decît a artistului. Și cum trebuie în sfîrșit să ne ocupăm de mașinile moderne și de tot ce se referă la ele, această bogată formulă se potrivește pentru a le defini. O mașină, în sensul modern și deplin al cuvîntului, ar fi așadar o creație umană în care nimic uman nu este inclus. Era fierului, la apogeul ei, corespunde acestui gen de opere în care materia nu-și mai amestecă propria ei formă, ci ia chiar forma ce se potrivește pentru folosință, în conformitate cu intenția avută. Astfel, ideea se materializează aici, nu judecata; dar nici nu spunem de obicei că asemenea opere sînt frumoase. Bunăoară, o bucată de lemn își mai dezvăluie forma naturală prin fibre și noduri; și opera în lemn poate place datorită acelei judecăți care a creat opera ținînd seamă de lemnul existent. Dar fierul n-are nici noduri, nici fibre; forma pe care o primește îi este străină; astfel acțiunea umană țintește utilul, fără acele „opriri", „ocolișuri" și „răgazuri satisfăcute" pe care ornamentul le exprimă atît de bine. Altfel spus, ideea condiționează în mod absolut partea după tot, în timp ce judecata se exercită împotriva obstacolului și ordonează acțiunea în aceeași măsură, ținînd seamă atît de materie cît și de scop. Astfel se poate afirma că o casă veche se „dezvoltă" într-un sens și „dinăuntru"; spiritul se „închide" în ea și o perpetuează, fiecare parte, prin locul

și forma ei chemînd și condiționîndu-le pe celelalte; astfel că ideea, sau dacă vreți planul, n-o poate explica.

Dar poate, printre operele epocii de fier, ar merita să cercetăm aparte armele manuale și unele unelte, care țin în același timp de ornament și de mobilă prin raportul lor cu forma umană și cu mișcările disciplinate ale corpului uman. Sabia, pumnalul și mai ales coasa sînt asemenea exemple. Dar ele nu sînt nicidecum mașini la drept vorbind. La fel troliul, vechile corăbii, catargele, pînzele, frînghiile de corabie și scările, și chiar moara de vînt, mama atîtor mașini noi și a altora viitoare. Acum spiritul a acționat într-o oarecare măsură „pe dinăuntru", căutînd ideea prin judecată și luptă, astfel că geometria este aici imanentă și nu transcendentă. Spiritul se află acolo la el acasă. Pe cînd spiritul este ca exilat din operele sale mecanice. Atunci ele sînt lucruri mai lucruri decît toate lucrurile din natură. Numai necesitate. Muzica ar ajuta poate să înțelegem impresiile unui artist în fața unei mașini de oțel. Căci adevărata muzică este inventată din nou de fiecare dată; primul sunet al vocii sau al viorii schimbă tot restul compoziției; trebuie creat totul plecînd de acolo. Primele sonorități ale unei orchestre deschid drum altora; geniul operei și geniul executantului se acomodează cu aceste lucruri și fac din hazard miracol. Dar muzica mecanică nu se bucură de loc de o asemenea favoare. Ținînd seamă de cele expuse, înțelegem de ce mișcarea unui vapor este frumoasă și, mai ales, a unui avion, în măsura în care judecata pilotului se manifestă; de aceea ele nu sînt simple mașini.

Așadar, este mașină ceea ce n-are formă și mișcare decît datorită unei idei exterioare, fără ca omul care o manevrează să-i poată schimba ceva. Ținînd seamă de această concepție, o uzină este în adevăr o „mașină" ca și locuințele muncitorești din jurul ei. Principiul este aici în afară de „lucru". Deci nu trebuie să spunem vreodată că tocmai utilul este urît în uzină. Căci utilul s-a manifestat și la construirea caselor de pe vremuri, dar într-un alt mod, folosind bunăoară configurația terenului și nodurile lemnului; pe cînd uzina a fost concepută mai întîi; și fiecare parte este utilă totului, dar străină pentru vecinele sale. De aceea ornamentul, dacă vrem să-l utilizăm aici, este mincinos și urît; căci nu este în fiecare moment decît „amprenta" invenției și a victoriei;

sau, dacă vreți, semnul acelor frămîntări ale ideilor ce însoțesc cercetarea și care înfloresc din gîndurile noastre cele mai exigente. Frumusețile stilului scris sînt exact de același fel, după cum se întrezărește de pe acum.

În consecință, cu greu ne putem închipui cît de ridicolă este o mașină împodobită. O excepție o constituie orologiile și ceasurile, dar numai în aparență, căci aceste mașini nu au ornamente decît dacă sînt operă de meșteșugar; urmele uneltei salvează ornamentul, și ochiul este foarte exigent în această privință. În sfîrșit ornamentul, chiar copiat după modele frumoase, este insuportabil de îndată ce poartă semnele fabricării mecanice, ca bunăoară urmele unei matrițe sau micile porozități ale fontei. Fiecare va avea ocazia să verifice cele afirmate aici, observînd, cînd are prilejul, orologiile, lampadarele și cornișele. Ceea ce ne va îndemna poate să apreciem apoi acele case cu fațade împodobite pe care le numim monumente. Căci la drept vorbind casele noastre moderne sînt încă mașini, deci construite după un plan, ca niște uzine pentru studiu, meditare sau repaus. De aceea aici ornamentele nu se integrează de loc ansamblului; ele nu aparțin masei arhitecturale; și prin aceasta sînt lipsite de stil, deși respectă uneori regulile stilului, căci este poate specificul stilului de a nu fi niciodată consecința unei reguli; de aceea mașinile n-au de loc stil. Imagini perfecte ale inteligenței izolate sau ale forței stinghere căci este tot una.

10.

PRELIMINARII ASUPRA STILULUI

Vom examina acum acele arte — într-o oarecare măsură fără sfială, fără măsură, și care nu sînt supuse aproape nici unei reguli — cum sînt sculptura, pictura și romanul; așadar este potrivit să sintetizăm aici ce putem spune de pe acum despre stil; căci dacă ornamentele și costumele și-au păstrat stilul în puritatea lui, trebuie să spunem că arhitectura este mai ales stăpîna stilului. Totuși artele în mișcare, datorită sfielii și politeții, au ajuns de asemenea la un fel de stil, dar mai puțin precis. Cei care au văzut dansuri rusești,

vor spune că nu sînt lipsite de ritm, dar le lipsește stilul; dimpotrivă, dansul din satele bretone, atît de savant, atît de studiat, atît de neostentativ prin mișcările lui, constituie un frumos exemplu de stil cu mișcările ritmate. Stilul, la artele de acest gen, ar consta deci în a cîrmui sau a reține pornirile firești ale pasiunilor în profitul forței expresive. Se numește gust — și termenul este foarte potrivit — preferința spectatorului precum și a actorului pentru limbajul tradițional, ce are în mod firesc drept regulă să spună mult, cu gesticulație puțină. La drept vorbind, oratorii, tragedienii și cîntăreții nu evită totdeauna îndeajuns strigătele și crispările. Totuși, condițiile acustice și oboseala „meseriei" caută totdeauna să restabilească regulile bunului gust; poezia dramatică contribuie mult la aceasta, impunînd pasiunilor un fel de cînt ce ordonează în același timp gesturile, așa cum s-a explicat.

Dintre toate artele în mișcare, probabil muzica păstrează cel mai bine ceea ce numim stil. Muzica este stilul însuși, căci nu există muzică — cît de cît acceptabilă — care să nu respecte o ordine riguroasă; și niciodată cînd execută muzică dramatică, cîntărețul nu-și poate permite să nu țină seamă de regulile bunului gust; dar și cînd n-o face, el este totdeauna pedepsit, căci un sunet corect, plin și puternic presupune stăpînirea de sine. În sfîrșit, firește, muzica populară este totdeauna simplă și nobilă, fără cea mai mică umbră de declamație. Iată de ce n-am spune prea mult afirmînd că stilul se înrudește cu măreția sufletească și că voința de a place sau de a uimi este aici cu totul nepotrivită.

Fără îndoială ar trebui să studiem atent și ce înseamnă a exprima. Căci o mimică violentă și dezordonată nu exprimă nimic. Poate ar reuși să-i provoace spectatorului aceleași crispări, dar în acest caz nu și-ar da seama ce simte; astfel emoțiile își depășesc totdeauna scopul. Expresia vrea deci să fie înțeleasă; de aceea chiar ea este o invitație la așteptare; ea avertizează prin stăpînire de sine. Știm că mijlocul de a capta liniștea nu este de a striga. Trebuie deci să spunem că muzica adevărată captează liniștea, ca și elocința adevărată, ca și actorul autentic; spun deci că reușim să „cîștigăm" liniștea prin liniște. În fond, nici un tumult nu exprimă nimic. Expresia este gîndire. Trebuie așadar ca emoția

să aibă contur și formă. Iar sfiala, în orice împrejurare, este fără îndoială teama de a exprima prea mult și astfel de a exprima prost. Iată de ce politețea se înrudește atît de mult cu stilul. Observați că un dans care are stil, ca menuetul, este un dans ce exprimă politețe.

Un om politicos este adesea admirabil printr-o eleganță necalculată; acest gen de stil provoacă deznădejdea imitatorului și zdrobește pe invidios. Trebuie deci să fim cu luare aminte în această privință, dar fără a nădăjdui că vom găsi un model pentru opere; căci omul politicos nu este un model decît pentru politețe. Aici trebuie să transpunem mai degrabă decît să imităm, și să sesizăm analogia înlăturînd asemănarea. Dar ar trebui să descriem acel „vid" al politeții, care îi este esența. Acela care caută să placă nu este decît pe jumătate politicos; acela ce se teme să nu displacă nu este nici măcar pe jumătate. Pentru că intenția se observă, și teama încă și mai mult. Există o desăvîrșire a politeții care presupune că nu există nimic de ascuns. Dansul, prin excelență, reușește astfel să ne alunge gîndurile, așa încît noi să răspundem unui semn doar prin alt semn. Putem concepe o conversație după acest model; dar cuvintele și gesturile vor defini atunci stilul unui dans, nu stilul unei conversații. Ar trebui să „transportăm" stilul dansului într-o conversație, care să spună ceva; dar aceasta presupune o deplină concordanță a gîndurilor, ceea ce este rar, chiar între prieteni. Ar trebui să fim destul de siguri de cele ce se vor spune și destul de liniștiți în ce privește consecințele, pentru a ne adapta limbajul doar după obiect. Observați că stilul operelor se aseamănă cu stilul politeții, dar că i se și opune prin acea libertate de a se exprima ce exclude orice politețe. Există un nimb solitar în preajma operelor, dar este o singurătate „populată", despre care ne putem face o idee gîndindu-ne la orator în momentele lui cele mai bune; căci el ține seama de toți auditorii, fără a considera pe nici unul în mod special. Sesizăm aici deosebirea dintre publicul ce „sprijină" operele și societatea care le-ar „desființa" pe toate, precum și faptul că stilul este într-adevăr o „politețe", care salvează însă forma prin conținut.

Arhitectura se îndreaptă spre aceleași țeluri pe un drum mai ascuns, căci duritatea pietrei condiționează foarte mult sobrietatea ornamentului. De asemenea fiecare știe prea bine

că execuția broderiilor și a tapiseriilor, ca și a faianțelor pictate, atribuie un stil ornamentelor. Și, deliberat, forma obiectului, farfurie sau vază, sau motivele geometrice ale unei frize accentuează desenul care altfel pare numai o imitație puerilă. Există un contrast izbitor la desenele copiilor mici, între compoziția liberă — totdeauna urîtă — și ornamentația ordonată, la care, fiind necesare nuanțe plate și linii stilizate, duce adesea, de la primele încercări, la modele demne de arta veche. Dar ce este arta veche în ce privește mobilierul, teracota, faianța, dacă nu arta meșteșugarului? La aceste lucrări totdeauna dificile, în care materialul nu îngăduie greșeli, mișcările sînt disciplinate datorită meșteșugului, iar gîndirea este concentrată, serioasă, trează, fără nici o afectare. Conștiința meșteșugarului o regăsim în lucrul lui, fără ca el să se gîndească; și este o frumoasă mărturie. Sfiala, aici, este așadar mai curînd înțelepciune. Iată de ce lipsa de gust ce ar exista în ce privește compoziția este totdeauna atenuată de execuție. Astfel, arhitectura este modelul tuturor artelor.

Dacă am studia cu luare aminte trăsăturile specifice ale mobilelor frumoase, al căror stil este îndeobște apreciat, am observa de asemenea că exigențele meșteșugului sînt aici pretutindeni vizibile. Să ne uităm numai la un orologiu cu ornamente; mi se pare că ideea unui mecanism fragil, care trebuie asigurat și protejat mai întîi, se observă în suprafețele plane, la colonete și chiar la fanteziile ornamentale impuse de modă sau sugerate de imitație. Se întîmplă la fel cu un scrin, la un sfeșnic sau la o lingură de argint. După cum în sunetul produs de un arcuș măiestru cea mai neînsemnată schimbare se aude distinct, fără ca precizia și acuratețea sunetului să fie alterate, la fel își îndeplinește rolul ornamentul pe obiect. Nimic nu calmează mai bine emoțiile decît o muncă dificilă a mîinilor; și nimic nu trezește mai bine gîndirea; visările iau forma judecății, datorită acelei stări sufletești în care ne aflăm cînd percepem obiectul, exact cum este, fără minciună nici înșelătorie. Așadar acesta-i „spiritul" ornamentului și unele din condițiile stilului la orice operă; dar acum destul despre toate astea.

CARTEA A ȘAPTEA

DESPRE SCULPTURĂ

1.

DESPRE IMITAȚIE ȘI MODELE

Nu spunem despre un om că este artist pentru că imită cîntecul păsărilor sau zgomotul vîntului; nu spunem despre un arhitect că-i artist atît timp cît se mărginește să copieze exact un model. Artele pe care le vom studia acum pot fi denumite Arte amăgitoare, deoarece par să-și tragă puterea din imitația însăși a naturii, ceea ce ar reduce rolul scriitorului, al pictorului și mai ales al sculptorului doar la alegerea unui model bun, la o bună plasare a lui sau la așezarea artistului astfel încît să-l vadă cît mai bine, să ofere, în sfîrșit, o copie exactă. Această ultimă fază prezintă și mai multe dificultăți cînd scriem sau pictăm: dar, în sculptură, ea este pur mecanică. Nu-i greu de conceput o mașină de sculptat care ar da exact pietrei sau marmurei adînciturile, reliefurile și dimensiunile modelului. Mulajul este un mijloc mecanic încă mai simplu. Executarea, chiar manuală, a unei copii în marmură după un model în gips sau argilă este adesea lăsată pe seama ucenicului. Astfel, în timp ce sculptura se separă de arhitectură și liberează statuile, ne găsim foarte departe de acele arte la care executarea și inventia merg în același pas, cum sînt elocința, poezia, dansul, muzica și, după cum s-a văzut, arhitectura.

Fiindcă există modele frumoase — bunăoară bărbați frumoși și femei frumoase — și deoarece în această privință bunul gust nu înșală niciodată, nimic n-ar fi mai ușor decît să facem statui; ceea ce-i adevărat într-un sens. Nu lipsesc pictori mediocri care s-au dovedit sculptori acceptabili, numai cînd au avut de copiat vreun bătrîn frumos sau vreun atlet. De altminteri, nu-i imposibil să se invente vreun pro-

cedeu analog cu al fotografilor, care să redea portretul în relief, semănînd cu cei ce vor avea răbdarea să rămînă nemișcați doar o clipită. Portretul, astfel fabricat, al unui bărbat frumos, ar fi deci frumos. Și încă mai frumos dacă ar fi pictat chiar după natură și înveșmîntat cu straiele lui adevărate, așa cum sînt figurinele de ceară pe care le vedem la negustori. Totuși nu am auzit ca vreo actriță frumoasă să dorească cîndva să rămînă tînără și frumoasă sub forma aceasta; și nici un demnitar. Remarcăm chiar că un portret de un asemenea soi ar fi urît și aproape înspăimîntător de privit și nu-i greu de spus motivul. Această imobilitate unită cu toate aparențele vieții, ale simțirii și chiar ale spiritului, ne sugerează o moarte neașteptată sau o nebunie intempestivă. Chiar o statuie de marmură, cînd artistul a copiat natura fără menajamente, ne dă adeseori o impresie similară, deși mai puțin intensă. Există totdeauna o expresie de nebunie la statuile care „dansează" sau „zîmbesc". Am putea spune că o oarecare încercare de a reda mișcarea face încremenirea marmurei încă mai izbitoare. În sfîrșit, este destul de limpede că sculptura nu poate absolut de loc să exprime în maniera dansului și deci ea nu trebuie absolut de loc să-și îndrepte căutările în această direcție.

În realitate, o asemenea fantezie este, mai mult sau mai puțin, disciplinată chiar de modelul viu, care caută mai întîi o atitudine pe care s-o poată păstra fără prea multă oboseală. În această privință trebuie să deosebim pe artiști, totdeauna destul de calmi și nepăsători, ceea ce dă uneori puțină noblețe portretelor lor în gips sau marmură, și pe aceia care vor să lase o imagine frumoasă a lor și fiind stăpîniți de această idee, iau tocmai atitudinea cea mai puțin firească și expresia cea mai prostească. De asemenea, se știe din experiență că cei ce fac portrete în marmură caută totdeauna și găsesc uneori o expresie pe care modelul n-o oferă niciodată cînd pozează sau cînd știe că este privit. Astfel reproducerea, trăsătură cu trăsătură, pe care o fac mai întîi, este totdeauna doar o schiță, cu ajutorul căreia vor căuta pe dibuitelea chipul adevărat pe care modelul nu știe să-l arate. Iată de ce, foarte prudent, ei fac în primul rînd o ciornă simplificată și o schiță pe planuri, după cum o denumesc, ceea ce o execuție mecanică n-ar urmări de loc; căci mașina de sculptat ar putea la fel de bine să termine

gura înainte ca fruntea să fie doar tăiată în marmură. Astfel, chiar la procedeele sculptorilor ce ar vrea în adevăr să copieze natura, observăm o altă regulă, arhitecturală în fond, pe care materia o impune ornamentelor, după cum s-a spus. Numai că trebuie să mărturisim că metoda de a modela în argilă este cauza pentru care cei mai mulți își uită curînd principiile și strică schița. Trebuie să fii foarte avansat în această artă dificilă pentru a trata argila ca și cum ar fi marmură.

Dar noi, luminați de studiul altor arte mai puțin independente și mai strîns legate de meșteșug, alegem comparînd cu altfel de copie, unde modelul este opera însăși. Michelangelo — după cum se spune — nu concepea statuia decît privind blocul de marmură ce i se adusese; astfel, adevărata metodă de lucru îi era sugerată datorită acelor „proiecte" ale întîmplării care schițau dinainte ceva; și fără îndoială sculpta mai întîi vreun bloc încă brut, ce n-avea formă decît pentru el; astfel, modelul se năștea din marmură; și modelul era opera însăși. Considerați acum pe cel care modelează înaintea blocului său de pămînt argilos; opera lui seamănă atunci cu acele visări pe care cel mai neînsemnat hazard le schimbă, fără a se mai păstra ceva în amintire. El seamănă cu scriitorii ce neglijează prima formă a lucrării lor, pentru că ei înșiși pot hotărî s-o înlăture. Dar să nu anticipăm prea mult; după cum arhitectul este maestrul sculptorului, la fel sculptorul este maestrul pictorului și toți ai scriitorului.

2.

DESPRE CREAREA FORMELOR

Visurile și chiar reveriile noastre sînt informe dacă nu le susține un obiect; dar aproape totdeauna obiectul dă prea mult; amănuntele împrăștie atenția; nerăbdarea, oboseala, speranța, teama, mînia se învălmășează; nu-i decît naștere și moarte. Iată de ce stelele, imuabile și simple, oferă totdeauna judecății umane cel mai bun obiect; dar și visarea, care se ferește și vrea totuși să fie gîndită, nu răspunde absolut de loc primelor noastre speranțe. Supliciul nebunilor este de a urmări un adevăr fără obiect; iată de ce prudenții

se atașează de cuvinte. Dar gîndirea reală a căutat mai întîi să interpreteze jocurile de lumină în obiectele solide, sub controlul simțului tactil. Mișcarea mîinilor, atît de firească, care explorează reliefurile, a fost școala sculptorului naiv. Datorită aceleiași mișcări, orice formă ambiguă pentru ochi a fost precizată și confirmată. Încercăm o plăcere de care nu ne săturăm niciodată cînd descoperim un chip sau un animal în profilul munților sau al recifelor. Cum formele sînt simple și amănuntele rare, o asemenea căutare nu ne induce niciodată în eroare; judecata își adună forțele și regăsește în sfîrșit ceea ce caută. Totuși ideea de a termina, și parcă de a cuceri forma aceasta fugitivă prin munca mîinilor, este de asemenea firească; înseamnă a întruchipa o aparență rațională; și fără îndoială primele invenții au luat naștere astfel, mîna marcînd imediat pe obiect forma gîndirii; și, în schimb, obiectul salvînd intenția nesigură de a improviza care dizolvă firesc toate gîndurile noastre. Prima idee de a sculpta s-a născut fără îndoială din acea visare disciplinată a unor forme solide. Dar, deși rezistența materiei pune în gardă împotriva improvizărilor necugetate, totuși destui sculptori naivi au schimonosit opera și au găsit o sută de chipuri atunci cînd nu căutau în ea decît unul. Pățania li se întîmplă aproape tuturor sculptorilor de azi; și munca lor n-are adesea drept țel decît să corijeze eroarea stîrnită de emoție; dar nu reușesc să sculpteze decît masca unei nebunii decente. Dimpotrivă, adevăratul sculptor, reîntorcîndu-se la antica înțelepciune a celui ce alungă vrăjile, schimbă prudent prima formă; aș spune mai degrabă că o descătușează, îndepărtînd toate acele forme demoniace ce ar vrea de asemenea să existe. S-ar putea risca afirmația că prima activitate a gîndirii este poate sculptura. Acei care vor fi sesizat bine — după cele expuse mai sus — regula și condiția tuturor creațiilor noastre vor fi mai puțin surprinși de acele judecăți hotărîte și atît de obișnuite, care prețuiesc un bătrîn sfînt, dăltuit în piatră — cu greșeli totuși destul de vizibile — incomparabil mai mult decît o figurină finisată cu îndemînare. Asemenea judecăți sînt cunoscute de artiști; dar, cum ei nu le ghicesc cauzele, și deoarece simt prea bine că exactitatea proporțiilor și a formelor nu este totuși un defect, se întîmplă ca operele lor să fie supuse propriei lor judecăți. Se cuvine deci — ținînd seama de principii — să punem ordine în ce

privește toate regulile acestei severe discipline, destul de cunoscută, dar prea puțin înțeleasă, ceea ce ne va ajuta să învingem periculoasa facilitate, proprie meșteșugului de modelator.

Cum e frumos ca în creație să regăsim natura, și deși o asemenea condiție nu e principala, trebuie ca formele umane, care sînt modelul esențial al sculptorului, să fie mai întîi cunoscute și familiare, prin studiu anatomic, mulaj, desen, sau mai curînd prin lucrări executate numai după model, în loc de a crea ținînd seama de material și în prima lui formă. Dar această muncă de ucenicie este periculoasă mai ales dacă „plămădim" în loc să sculptăm, deoarece materia ascultă atunci prea mult de dorința de a realiza ceva „bine făcut". Primele încercări ale lui Michelangelo, după cum se spune, au fost făcute într-o bucată de marmură; și are destulă importanță ca sculptorul să întrebuințeze — chiar pentru cea mai neînsemnată lucrare — o materie durabilă, rezistentă și scumpă; căci numai astfel adevărata idee a sculptorului este „prinsă" și fixată în marmura imuabilă și viguroasă, cum va fi opera, și într-o oarecare măsură ascunsă în ea. În acest mod atenția nu este niciodată îndrumată greșit; și modelul nu se mai află acolo decît pentru a aminti detaliul formelor, pe care marmura refuză totdeauna să le dezvăluie în timpul cînd este dăltuită; dar opera însăși arată adevărata formă a modelului, fără accidente și amănunte inutile. Astfel, forma sculptată va fi tot de marmură; în timp ce, executată de ucenic, statuia de marmură riscă să aibă încă forma lutului, cum observăm prea adesea. Marmura trebuie să fie deci stăpîna sculpturii, de la început pînă la sfîrșit.

În consecință, se vede că întrucît marmura n-ar ajunge nicidecum pentru imensele studii ce sînt necesare, adevăratul sculptor se pregătește mai ales cu ajutorul desenului. Astfel desenul, mai întîi disciplinat de sculptură, o cheamă pe făgașul ei prin acest ocol; căci desenul nu poate copia lucrul, ci îl traduce în limbajul lui. Deci pe o asemenea cale adevăratul sculptor explorează proporțiile, atitudinile și formele naturale. Numai că desenele sînt atunci studii, nu opere; și nimic nu este mai potrivit să-l detașeze pe artist de modelul său, fără ca totuși să-i distragă atenția de la el; căci cel ce desenează nu este tentat să imite modelul așa cum

face sculptorul fără talent; el nu ia de la model forma pură. Prin acest intermediar, modelul acționează așa cum trebuie asupra operei sculptate; cu rigoare totdeauna, dar ca martor nu ca ajutor, pentru că o sută de desene nu încep o statuie.

Putem spune deci că legea salvatoare pentru artiști în toate aceste arte amăgitoare, în care opera pare aidoma modelului, este că trebuie să ajungă la portret și la asemănare fără a le căuta pe nici unul din ele. Bunăoară, n-are importanță dacă o sculptură seamănă cu modelul, dacă ea nu este mai întîi sculptură. Și pentru a spune totul în puține cuvinte, sînt multe mijloace de a „prinde" asemănarea dar pe care artistul trebuie să le abandoneze pentru totdeauna.

Din aceleași cauze, descrierea este piatra de încercare a scriitorului. Astfel, în nici o artă creația nu se bazează pe portrete; dimpotrivă, portretul nu este posibil decît prin creație; pentru a mă exprima mai bine, portretul este creația cea mai dificilă și care trebuie să fie folosită ultima. În sfîrșit, cum este adevărat despre orice obiect, prin operă se percepe omul. O asemenea idee nu va înceta să fie pusă în lumină pînă la sfîrșitul acestor studii; trebuia s-o exprim, mai întîi, în generalitatea ei. Înseamnă deci că în măsura posibilului, exemplul urmează regulei, așa cum se cuvine.

3.

DESPRE MIȘCARE

Sculptura, întocmai ca pictura și desenul, poate cu siguranță să reprezinte mișcarea prin atitudine. E vorba numai de a ști dacă o asemenea reprezentare nu presupune alegerea sau chiar născocirea unei anumite atitudini, mai curînd decît imitarea de o clipă a mișcării; și iată o frumoasă controversă, dar care se referă în principal la teoria desenului, mai întîi fiindcă reprezentarea mișcării se potrivește poate mai bine desenului, și, mai ales, deoarece problema este aceeași pentru sculptor și pictor, ca și pentru cel ce desenează. Este deci mai bine să examinăm acum dacă mișcarea este pe placul sculptorilor. Dar trebuie să admitem mai întîi că materia și timpul se împotrivesc mișcărilor ferme, sau, dacă vreți, „desfășurate", care ar face statuile prea fragile; și cum sculptura e menită să dăinuie un timp îndelungat, ea este mai potrivită să exprime durabilul decît clipa. Orice statuie, potrivit specificului său de statuie, ar fi deci ghemuită și chircită, ca și cum s-ar apăra împotriva timpului. Ar fi o eroare să se creadă că o asemenea condiție — atît de firească — diminuează forța operelor sculptate. Căci mișcarea nu dă mult de gîndit; urmărită fără rezerve, devorează expresia la fel ca sentimentul. N-ar trebui nicidecum să se creadă că limbajul a putut vreodată lua naștere din acțiuni, în afară de ceremonia care aduce acțiunea la gest. Și, de vreme ce orice conștiință este legată de o mișcare stăpînită, ceea ce se gîndește mai bine ar fi deci nemișcarea. Faptul că sculptura își propune acest țel, nu înseamnă de loc slăbiciune, ci forță. Cum forța caracteristică a artelor în mișcare este de a ne antrena potrivit legii lor specifice, tot așa forța caracteristică a artelor în repaus este că operele lor răspund celor care le întreabă și sînt imobile, nemișcarea privind nemișcarea. Firește nu-i puțin lucru să reprezinți nemișcarea; și de vreme ce sculptura, prin materialul folosit, este mai potrivită pentru un asemenea țel decît oricare din artele ce plac mai ales prin forma umană, acesta ar fi deci scopul propriu sculptorului. Așadar, el n-ar mai trebui să imite mișcările, după cum muzicianul nu caută să imite zgomotele, nici scriitorul să „deseneze" lucrurile prin forma literelor; sau mai curînd, dacă sculptorul reprezintă din întîmplare o nimfă alergînd sau dansînd, o s-o facă pentru a se amuza; dar noi ne ocupăm de cele mai frumoase opere din fiecare gen.

Vom spune deci că obiectul sculpturii este de a reprezenta mai degrabă adevărata nemișcare, și, în sfîrșit, în loc de a da marmurei aparența mișcării umane, de a aduce dimpotrivă forma umană la imobilitatea marmurei. Dar aceasta nu se întîmplă de la sine, tocmai pentru că forma animală vrea să se miște și refuză totdeauna să fie sculptată. Astfel, orice agitație trebuie dominată, în așa chip ca nemișcarea să-și fie îndeajuns ei însăși și să se mulțumească cu ea însăși. N-ar trebui deci să se sculpteze niciodată copilăria, decît dormind. De altfel nu-i de loc greu de a sculpta acțiunea, dacă ne mulțumim să exprimăm limbajul acțiunii, cel mai clar dintre toate și cel mai vid. Cel mai grosolan mulaj are

să vă reprezinte un om alergînd, sau care sapă; dar chiar dacă ați căuta să-l reprezentați cît mai veridic, un om viu va îndeplini totdeauna mai bine aceste acțiuni. Pe cînd un om viu n-ar ști niciodată să stea imobil ca o statuie, mai ales dacă este privit. Este o mișcare firească de a acționa pentru a-ți ascunde gîndul față de alții și, chipurile, pentru a-l ascunde de tine însuți. Societatea nu este deci decît regatul umbrelor. Trebuie acei martori de piatră, naiv născociți de sculptor, pentru a înfățișa pe om, prin tăcere și singurătate. Observați că există destulă nepăsare la o statuie. Un portret pictat poate avea cochetărie și se poate apăra prin privire; o statuie nu vede pe nimeni. E un loc comun afirmația că oamenii se dezvăluie prin acțiunile lor, dar eu aș spune mai degrabă că se ascund în ele. Acțiunea nu se exprimă decît pe ea însăși și, în fond, nu exprimă decît o schimbare de loc. Iată de ce o piesă proastă e plină de acțiuni; o singură acțiune ar mai merge; dar poate fi ceva mai lipsit de sens decît o acțiune fără mișcare? Deci acei oameni de gips care lovesc, aleargă sau amenință au totdeauna o expresie de demență. Privindu-i putem înțelege de ce gîndirea se pierde în acțiune ca apa în nisip. Într-adevăr, în acele figuri de agitați totul este exterior; totul se tălmăcește și asta nu înseamnă nimic.

Mi s-a atras atenția într-o zi — în sensul celor spuse mai sus — despre contrastul dintre acei nebuni de gips și figura foarte simplă a unui om stînd în picioare; era statuia unui tînăr poet; chipul avea trăsături regulate și calme și nu exprima nimic care să fi putut defini acea imobilitate care dezvăluie o fire viguroasă și fericită. Poate nu plăcea decît prin contrast; dar mi se pare că într-o asemenea atitudine reculeasă, interiorizată, nebîntuită nici de efort, nici de neliniște, ca un om care și-a găsit rostul și trăiește potrivit firii sale, el era mai expresiv ca alții, mai adevărat. Nici un poet, nici un om nu este, fără îndoială, astfel, poate numai pentru cîteva momente; dar prin aceasta este „suveran", prin acea expresie de împăcare cu sine, prin acea renunțare, prin acea armonie cu tot ce-l înconjoară. Așa se afirmă toată forța lui de a trăi. Toate acțiunile se reduc la o asemenea formă, și toate pasiunile, ca un veșmînt care cade și lasă să se vadă omul. Iată ce caută sculptorul și ce

așteaptă; ca și pictorul, deși prin alte mijloace. Iată de ce somnul este frumos; dar liniștea trezită este mult mai frumoasă. Dar acele străfulgerări de repaus, pe care ochiul abia le percepe, sculptorul le fixează. Și fiindcă o strîmbătură, un gest de apărare, o anumită dîră de furtună rămîn totdeauna legate de operă, nu mă miră că timpul o desăvîrșește, nici că au fost mereu adorate statuile.

4.

DESPRE PASIUNI

Totul este schimbare în Pasiuni; de aceea forța expresiei constă totdeauna într-o succesiune de gesturi. Mai trebuie să observăm că orice gest se exagerează prin el însuși, după cum se vede la un om furios sau care rîde în hohote; de asemenea limbajul natural al pasiunilor este prin el însuși ambiguu; și artele în mișcare, ca elocința și mimica teatrală trebuie să-l modereze și să-l disciplineze. Dar sculptura, pictura și arta desenului se reduc la un singur gest, la o singură mișcare a chipului; trebuie deci să găsim adunate aici o întreagă succesiune de mișcări. Pictura și desenul au mai multe posibilități, datorită stării sufletești a spectatorului, care în mod necesar interpretează liniile, umbrele și culorile. Dar sculptura pare despuiată de orice retorică; ea oferă forma adevărată și nemișcată, forma în sine fără nici o minciună. Iată de ce tocmai cei mai pricepuți dintre acei care n-au urmat nicidecum severele tradiții ale acestei arte știu să deseneze bine și chiar să picteze, ceea ce recunoaștem prin faptul că un bun desen după o statuie a lor este adesea mai convingător decît statuia însăși. Arta sculptorului înseamnă atunci a desena umbre fără a folosi creionul. Înseamnă a voi să pictezi prin sunete sau să desenezi în proză.

Basoreliieful și medaliile dovedesc clar că adevăratul drum al sculptorului nu este acesta; căci asemenea arte tind în chip firesc la abstractizarea desenului prin aplatizarea reliefurilor. Dar, în același timp, evită umbra și linia, oferind astfel o sculptură purificată ca și cum ar fi curățită de orice pasiune. Așa cum o maximă este model de proză, la fel o

medalie reprezintă un model de sculptură. Dar numai ghipsul și marmura nouă, și poate de asemenea abuzul desenului care imită, ne fac să vedem umbre și lumini la statui. Bronzul se împotrivește la aceasta, din fericire, prin culoarea sa; și marmura veche, la fel ca bronzul, prin acele urme ale timpului care risipesc jocurile de umbră și lumină și nu dăunează absolut de loc operelor frumoase. Dar marea sculptură se descătușează de prejudecăți, chiar fără un asemenea ajutor. După ce vom fi copiat de o sută de ori în cărbune celebra femeie din Milo — destul de nepotrivit denumită Venus — aflîndu-ne în fața marmurei nu-i vom mai vedea umbrele. În realitate o lumină difuză le e proprie statuilor. Să lăsăm deci pe seama sofiștilor sculpturii acele orbite găunoase unde imaginația găsește ce vrea.

A spune că sculptura este prost înarmată pentru a exprima iubirea, mînia, amenințarea, invidia, înseamnă a spune prea puțin. Ea tinde mai departe. Ea afirmă forma umană pe care pasiunile ne-o ascund. Fiică a arhitecturii, stăpînă la rîndul ei. Frumusețea este totdeauna nepăsătoare. Urîtul, pe un chip uman, este urma uzurpatoare a unor emoții trecătoare. Nimic nu displace mai mult decît acele chipuri expresive ce nu exprimă nimic, cum observăm la un bețiv sau la un idiot. Dar, din fericire, aproape la toți, în ciuda tuturor artificiilor cochetăriei sau timidității, există clipe de siguranță și echilibru cînd forma reapare. Mediocritatea scrie, dar gîndirea șterge. Astfel, sculptura ne face mai frumoși decît sîntem, și totuși adevărați. Căci în orice om există măreție, dar numai de o clipă.

O idee nu există prin ea singură. Trebuie s-o afirmăm. Excepțiile abundă. S-ar putea ca cineva să vrea să copieze în marmură un portret frumos și chiar să reușească. Totuși cine nu observă că portretul ar pierde acolo ceva din ceea ce-i este propriu, și care firește nu-i de loc nici pasiune, ci mai curînd acel soi de fericire care ține de amintire sau măcar de pasiunile altora și poate de plăcerea propriu-zisă? Sentimentul ar fi deci obiectul propriu al picturii; pe cînd orice statuie dominînd asemenea «lucruri» ar gîndi — adică, vreau să spun, ar gîndi propria sa formă și și-ar păstra natura—izgonind evenimentul. Statuia n-ar mai avea nicidecum amintire; ea ar fi percepție și măsură; observatoare cum a fost

Thales sau Socrate în tăcerea din Fedon; imparțială, judecînd orice, esențialmente judecător, ca acel Arhimede de o clipă pe care soldatul vroia să-l ucidă. Ceea ce nu exclude sentimentul, nici chiar acțiunea, căci cuvintele separă prea mult; dar ordinea domină aici. Într-un sens chiar putem spune că orice emoție plutește în jur, și orice acțiune, cînd corpul este viguros și echilibrat datorită unei cîrmuiri drepte. Statuia exprimă astfel gîndirea mai bine decît am ști să vă spunem, mai intim și direct. Pictura, la fel, ar exprima mai bine ca orice poezie, și în orice caz altfel, un alt gen de gîndire, mai ermetică, mai clar definită, mai ales istorică și civilizată; străină lucrurilor, deschisă oamenilor. Comparați statuile celebre cu portretele celebre și veți vedea că nu sînt de aceeași vîrstă umană, sau, dacă vreți, din aceeași castă. Portretul pictat este mai ambițios, mai „politic", în sfîrșit, portretul pictat percepe lumea oamenilor. De la un schimb de semne umane își primește asemănarea. Statuia este singură. Chiar într-o societate de statui, fiecare este stingheră; există deci ceva sălbatic și rustic în statuie; o observare a lucrurilor ca lucruri, și a oamenilor ca lucruri; un dispreț pentru recompense, o satisfacție în sine. În acest sens s-ar putea spune că pictura exprimă mai degrabă sentimentul și toate nuanțele lui, după cum arta statuară exprimă mai curînd gîndirea și trăsăturile ei aspre. Cît despre desen, totdeauna capabil să exprime deopotrivă și una și alta, s-ar potrivi poate mai bine pentru acțiune și mișcare — și spun asta fără nici o idee preconcepută — după cum vedem destul de clar în toate acele studii ale pictorilor și sculptorilor ce ne dau încă ideea unei agitații și întrucîtva a unei duble căutări, pictorul urmărind modelul în mișcare. Faptul că pictura și sculptura adună, în sfîrșit, acele mulțimi într-o figură, dar ținînd seama de două idei, apare clar la toate statuile frumoase și la toate picturile frumoase privirea umană luminînd toate picturile, în timp ce statuia oarbă privește — dacă se poate spune astfel — cu tot corpul ei, și toate „lucrurile" care există în ea, dar cu un sens al echilibrului și al adevărului deplin. Astfel sculptorul este un gînditor mai presus de orice, și la fel și ceea ce sculptează.

5.

DESPRE SCULPTURĂ CA LIMBAJ

Sculptura, la fel ca pictura și desenul, poate reprezenta un eveniment sau un om. Totuși ea este mai puțin aptă ca pictura să fixeze scenele istorice; căci așa cum s-a observat mai înainte, în sculptură nu se pot concepe mulțimile și, orice am face, fiecare actor va fi singur, ca și cum marmura l-ar despărți de acțiune și de viața obișnuită. O statuie este un solitar. Sculptura, mi se pare, se apără destul de bine în această privință. Dar regula este respectată cu mai puțină strictețe la basorelief. E vrednic de remarcat că un grad de abstracțiune mai mare permite imediat mai multă acțiune; și basorelieful pare să-și extindă domeniul aproape la fel de departe ca desenul. El suportă totuși mai puțin instantaneul; obiectul său principal este atunci mișcarea ce se repetă cu regularitate sau cu ceremonie, în sfîrșit deliberată, ca la dansuri și la cortegii. Și poate, pentru a spune totul, basorelieful reprezintă mai bine instituția decît evenimentul. Pretutindeni unde marmura vorbește, forma domină incidentul. Regula ar fi deci că personajele nu exprimă decît forma ceremoniei, și nu spun nimic mai mult. Printr-un asemenea ocol, copiii, fetele sau băietandrii și-ar găsi și ei forma, în ciuda instabilității și a improvizațiilor lipsite de sens care sînt specifice acestor vîrste; căci o fată care dansează este mai mult ea însăși decît atunci cînd vorbește sau surîde, și sculptorul se teme de semnele care nu înseamnă nimic. Înțelegem acum de ce basorelieful, mai sever și abstract decît sculptura, este mai potrivit să reprezinte mișcarea. Servitudinea descătușează; și, în lipsa ritmului, marmura reține. Numai că există puțini sculptori adevărați, deoarece această înțelepciune a marmurei nu avertizează nicidecum, ci pedepsește. Putem urmări aceste îndrăzneli ale sculpturii de la frizele de pe Partenon pînă la *Dansul* de Carpeaux, care evident are prea mult relief.

Este destul să spunem că sculptura nu poate aborda anecdota. Nu putem concepe *Fiul pedepsit* de Greuze „tradus" în relief plin. Și ceea ce este o regulă pentru sculptor ar putea să fie totodată și un avertisment pentru pictor. Fapt este că în scenele de acest gen, forma nu se poate afirma îndeajuns.

Sculptorul, mai puțin independent ca pictorul, nu poate nici să aleagă; el este silit totdeauna să exprime numai prin formă. Bunăoară *Cicero* din antichitate nu vorbește; și acesta este fără îndoială motivul ascuns pentru care se preferă foarte adesea bustul, căci n-am suporta un bust cu gura deschisă și strigînd. Dar observați-i pe atîția oratori de marmură sau de bronz pe care unii sculptori imprudenți au voit să-i prezinte în acțiune; astfel însă, nu mai avem de-a face cu un om, ci cu un eveniment. În sfîrșit, prin gîndire este oratorul orator, și prin gîndire este războinicul războinic, și este bunul Hercule Hercule. Nu trebuie deci să afirmăm că sculptura este mult stăvilită de necesitatea de a reprezenta nemișcarea; cu totul dimpotrivă, ea este condusă astfel la esențial; și nu se poate să nu reușească, numai să-l caute. Hercule nu este Hercule decît în măsura în care-i conștient de asta; și Cicero nu este Cicero decît în măsura în care își calculează efectele. În realitate sculptorul sesizează omul și îl cuprinde, îl înlănțuie, înlăturîndu-i gesturile, punînd surdină oricărui zgomot ce le stîrnește; căci țelul său este forța mai degrabă decît acțiunea. Un om puternic sau fericit poate ucide hidra; dar Hercule se gîndea că se va duce și va omorî hidra. David, la fel, gîndea că se va duce și va omorî hidra. David, la fel, gîndindu-se la Goliat. Dacă forma lui Hercule nu exprimă acea forță, plină de încredere, și dacă forma lui David nu exprimă forța ingenioasă și preocuparea pentru mijloacele ce le va folosi, care gest sau acțiune le va exprima? Și dacă n-a fost nicidecum gîndirea care l-a ucis pe Goliat, trebuie deci să spunem că l-a ucis piatra, prin masa și viteza ei?

Observăm astfel ce fel de limbaj poate să țină sculptura și sub ce nume. Convorbire cu sine, convorbire fără cuvinte totdeauna. Închidere în sine, judecată despre sine. Sculptorul exprimă deci esența evenimentului uman, în clipa cînd omul nu se mai sfătuiește cu el, cînd este surd, mut, orb, măreț. Există un asemenea moment în orice acțiune, și acțiunea nu există decît prin acest moment. Atît timp cît omul nu face decît să răspundă acțiunilor exterioare, nu avem de-a face decît cu un dans al atomilor. Numai că — ceea ce-i specific sculpturii — ea exprimă asemenea lucruri doar prin forma corpului, valorificînd astfel arbitrul uman ca lucru printre lucruri, ceea ce nici o expresie vorbită sau scrisă n-o poate reda îndeajuns. De aceea cuvintele cele

mai scurte sînt aici cele mai potrivite. Moise, Hercule, David — e de ajuns. Şi chiar dacă ar lipsi, spectatorul statuii ar fi fără îndoială mai puţin dispus să vorbească cu sine privind, dar n-ar pierde nimic. Căci vigurosul limbaj al corpului n-a urmat nicidecum cuvîntul; nu s-a risipit de loc, n-a pălăvrăgit; e afirmativ şi nu dialectic; el pune problema şi o rezolvă prin forţă şi prin prezenţă spre deruta vorbăreţilor, ceea ce, mi se pare, Sfinxul o spune foarte bine.

6.

DESPRE ALEGORIE

Alegoria este rubedenia teologiei păgîne; *Agricultura* nu este decît zeiţa recoltelor. *Orele* şi *Anotimpurile* au totdeauna forme umane şi *Libertatea* luminînd lumea seamănă îndeajuns cu *Minerva* anticilor. Această idee, atît de naivă în aparenţă, s-a permanentizat cred, fără a-şi pierde din forţă; în antichitate nu depăşea statuile; ea ar fi deci astăzi aceeaşi, ceea ce nu înseamnă puţin lucru. S-a explicat mai înainte că statuile sînt „zei", arătîndu-se motivele. Ba chiar „zei" care gîndesc prin forţa marmurei şi în ciuda legendelor zănatice. Căci sculptura are maniera ei de a se face înţeleasă, nu în felul epicului sau al tragicului, ci de la om la om şi numai prin prezenţă. Astfel, tumultul haotic al Olimpului trebuia să se fixeze în acele viguroase abstracţiuni în care Comte vedea, pe bună dreptate, prima încercare a ştiinţei universale. Căci Neptun gîndeşte valurile, şi Jupiter cerul şi stelele, şi chiar Venus gîndeşte legea pasiunilor; Hercule gîndeşte datoria celor puternici şi Mercur dubla şiretenie a negustoriei, onestă prin libertate. Statuia nu este decît un focar de gîndire ce alungă imaginile; relaţiile abstracte plutesc în jur şi le sprijină; gîndirea şovăitoare îşi găseşte aici modelul. O imagine viguroasă împotriva pasiunilor; şi nu trebuie mai mult pentru ca pînă şi un copil să se oprească, să-şi imite maestrul de piatră şi să mediteze puţin. Alegoria, care susţine relaţiile prin figuri de stil, este fără îndoială un fapt de sculptură. N-ar trebui deci să gîndim că alegoria este luată din literatură şi impusă statuilor ca un limbaj străin. Semnul abstract nu poate să determine naşterea unei

idei. Printre semnele cele mai viguroase, nu văd decît statuia gînditoare capabilă să aibă eminamente virtutea de a aduna gîndurile noastre fără să le arunce în braţele acţiunii.

Invitaţia de a gîndi este atît de puternică, şi, în acelaşi timp, omul de marmură reţine atît de imperios întreaga atenţie, încît trebuie ca toate gîndurile rătăcitoare să se concentreze asupra lui şi să se disciplineze datorită acelei ferme călăuziri. Nici un semn nu este mai potrivit să adune deosebirile; înseamnă deci că în gîndirea-obiect se formează ideea. Căci, înainte de a fi adevărată sau falsă, trebuie, mai întîi, să fie idee. Sculptura este în mod firesc alegorică, după cum pictura este în mod firesc simbolică, aşa cum se va vedea curînd, simbolul fiind pentru sentiment ceea ce alegoria este pentru gîndire. Sînt două abstracţiuni: una luminează lumea materială şi cealaltă lumea fluidă din noi înşine. Şi trebuie să subliniem că fetişiştii, care confundă totul, n-au întemeiat nici o şcoală de sculptură bine definită, nici una de pictură; de aceea relaţia n-a înălţat limbajul lor; pasiunile se joacă aici singure; zeii sînt informi, nenumăraţi, invizibili.

Strigătele nu alcătuiesc decît un limbaj sărac, care emoţionează, dar nu instruieşte de loc. Doar scrisul a disciplinat sunetele; şi prima scriere a fost sculptură şi desen. Stilul scris este deci condiţionat de sculptură, aşa cum cuvîntul formă, în înţelesul său atît de bogat, îl arată bine. Şi nu-i inutil să adăugăm că, în limbajul lui Aristot pe care înţelepciunea catolică l-a vorbit timp atît de îndelungat, definiţia este denumită încă formă, şi formă substanţială; înlăturînd puerilităţile, asemenea alianţe de cuvinte sînt pline de-nţeles. Trebuie să ne gîndim la mobilitatea imaginaţiei, la forţa ei, la creaţiile sale nestatornice. Judecata se sprijină totdeauna pe limbaj şi astfel s-a format cel mai vechi limbaj. Dar, cum orice om trebuie să înveţe tot, deşi mai repede, se întîmplă că limbajul scris este prea nevolnic pentru „a purta" primele sentinţe ale judecăţii; de aceea multe spirite nu acordă nici o importanţă împrejurărilor şi se joacă cu ele, fără alt ajutor afară de experienţa pură; acest gen de cultură poate cîrmui însă o ştiinţă şi o industrie, dar nu un om; ştiinţă puternică şi spirite slabe, fetişism în fond. Olimpul de marmură merită încă să i se consacre un cult. Poate ar trebui să spunem că pictura a format, la rîndul ei,

o a doua înțelepciune, dar în care sentimentul „sfarmă" forma, dacă nu sîntem atenți. Și poate există profunzime în cuvintele lui Michelangelo, devenit pictor cu sila: „Nu-i asta meseria mea". Goethe, datorită aceluiași instinct sigur, își cultivă gîndirea ținînd seamă de monumente și statui. E într-adevăr nebun acela care ar vrea ca statuile să se miște și să vorbească într-atît încît să fie aidoma cu oamenii.

Nu-i este dat adesea unui om, mai ales tînăr, să mediteze consecvent privind o căruță sau o roată, fără să i se abată gîndurile de la acele obiecte, și să observe în sfîrșit, la ele, relațiile mecanice, sau chimice, sau juridice. Căci imaginația, susținută de mii de mișcări ale corpului, ne duce din obiect în obiect și din cuvînt în cuvînt, ceea ce produce un haos amețitor. Tocmai de aceea nu trebuie să credem că un om care împinge plugul o să ne dea mult de gîndit, chiar dacă este de marmură. Nu, ci mai curînd o statuie frumoasă, ce trezește în primul rînd atenția prin unele caracteristici asemănătoare trăsăturilor specifice ale limbajului antic și care, în același timp, ne predispune prin exemplul ei să ne reținem mișcările; care, mai ales prin forța sa de obiect, atrage atenția și o disciplinează, adică ne invită imperios să judecăm fără cuvinte. O asemenea stare sufletească este atît de rară, timiditatea și nevoia de a vorbi sînt aici atît de contradictorii, încît nu trebuie să spunem nicidecum că acele momente umane ar prețui puțin. Scurtă rugăciune: ofrandă adusă statuii sub forma unor idei neînsemnate pe care ea le alungă imediat. Dar acel refuz și acea tăcere a zeului sînt pline și de înțeles. Căci pictura răspunde aceluia care se roagă, pe cînd sculptura nu. Ea mă lasă singur, fără ajutor, fără har; dar și fără spaimă; Thales de o clipă.

7.

DESPRE COSTUM

Fără a face considerații încă despre nud, putem hotărî că nudul nu este potrivit pentru toate statuile; căci nudul nu este îngăduit decît tînăr. Trebuie deci să examinăm ce costum se potrivește mai bine operei sculptorului. În această privință, se pot deosebi două feluri de costume: unul de ceremonie, pentru conversația gravă, și celălalt ușor de folosit în activitatea cotidiană. Ultimul a fost al sclavilor din toate vremurile și este acum, în aceste timpuri de primejdioase mecanici, aproape al tuturor. Dar spiritul costumului, după cum s-a arătat, caută să ascundă ce este mai ales animalic, să disciplineze, să tempereze gesturile și să concentreze toată atenția și expresia pe chip. Condiția oricărui portret, în pictură ca și în sculptură, este de a respecta aici „spiritul" costumului. Or, sub acest raport, defectul costumului modern este de a nu sprijini îndeajuns atitudinea, ci dimpotrivă „căzînd rău", după cum se spune atît de corect. Se știe foarte bine că mai curînd este frumos un veșmînt antic sculptat în marmură decît o vestă sau un pantalon. Dar deosebirea dintre croiala antică și cea modernă este că prima „cade" pe formele corpului și le acoperă, toate liniile armonizîndu-se atunci pentru a aminti spiritul costumului și a abate atenția de la toate defectele trupului; pe cînd croiala modernă se adaptează acțiunii, și chiar îi păstrează urma, astfel că degajă cu ușurință bonomie, dar cu greutate măreție. Iar sculptura, după cum s-a spus, nu se-nfrățește cu anecdota, nici în ce privește trăsăturile mărunte. Aici omul trebuie să fie simplificat și mărit, omul în esență; și totdeauna gîndind. Vom cerceta cum asemenea condiții se armonizează cu nudul; dar cu siguranță că se potrivesc mai bine cu toga antică decît cu orice alt costum.

Costumul, chiar apretat — trebuie să înțelegem — arată adesea o minciună a ceremoniei, ca și rujul, pudra, negrul de ochi și, în sfîrșit, toate articolele de toaletă despre care sculptura nu se ocupă niciodată. Un corset corectează ținuta, dezvăluind în același timp grija de a ascunde neajunsurile vîrstei și teama de părerea altora, ceea ce nu se potrivește cu „privirea" statuilor, care nu vede de loc spectatorul. Firește nu totul este ridicol în grija de a pare, și sentimente profunde pot merge mînă-n-mînă cu găteala, care, sub un anumit aspect, înseamnă totdeauna politețe și chiar grijă de a armoniza exteriorul după tinerețea sufletului, ceea ce-i destul de frumos. Dar un asemenea gen de stil n-aparține sculpturii. Artificiile prin care am vrea să părem mai mari, mai puternici sau mai gravi, ar fi poate mai puțin ciudate aici, ca bunăoară casca cu un mare penaj, sau plăcuțele de

oțel ce protejează gîtul[1], sau gulerele plisate; dar omul apare astfel tot ca și cum ar lua parte la o ceremonie sau cel puțin fiind în societate. Rostul lor este de a face ca exteriorul să se conformeze aspectului autoritar căruia chipul va sfîrși și el prin a-i corespunde. Dar de ce să sculptezi modelele pictorului? Fiecare artă are forța ei proprie potrivit mijloacelor sale specifice. O statuie e solitară, fie că vrem sau nu.

Modernii n-au separat îndeajuns, poate, gîndirea de acțiune; și discuțiile lor sînt lupte, ceea ce, dacă ne gîndim bine, explică destul ce-i nebunesc în părerile lor. Toga antică, atît de deosebită de costumul de luptă, era un frumos avertisment. Tînărul care o îmbrăca se despărțea de grația copilăriei. Bărbatul care lua din nou toga antică respecta iar cu strictețe preceptele înțelepciunii juridice, pentru care a învinge nu înseamnă totul. Omul ascundea astfel celorlalți propriile-i tumulturi, cu scopul de a le potoli. Se închidea în sine, nu pentru a înșela, ci pentru a nu se înșela. Toga acoperea chiar chipul, la marile dureri. Se istorisește despre atitudinea sublimă a acelui pictor din antichitate care n-a știut să reprezinte durerea unui tată decît printr-o figură voalată. O asemenea atitudine nu este oare și o apărare împotriva ta însuți? Să nu ne înșelăm asupra durerilor „voalate"; trebuie ca ele să gîndească. Această sfială a sentimentelor nu s-a pierdut. Dar era specific celor vechi, mi se pare, de a lua aceleași precauții împotriva pasiunilor mai puțin crude, dar tot atît de intense, care se ivesc în orice societate îndată ce tumultul gîndirii se traduce prin acțiune. Dezordine care e prea vizibilă în elocința noastră atît particulară cît și publică. Dar se întîmplă rar să fii aici spectator; de aceea o asemenea dezordine nu mi-a apărut decît sub trăsăturile unui orator dăltuit în marmură în costum de lucrător. Astfel, în statui, ca într-o oglindă, vedem mai bine rațiunea și nebunia sub înfățișarea frumosului și urîtului. Iar pentru că în acest fel marmura este judecător, toga i se potrivește încă și mai bine.

[1] Hausse-col: mică placă de oțel ce servea altădată să protejeze gîtul și care a devenit în secolul XIX însemnul ofițerilor de serviciu (N. T.).

8.
DESPRE BUSTURI

Dacă ne-am propune să dăltuim în marmură numai un portret care să semene, am avea avantajul să imităm ținuta, ba chiar stomacul, sau umerii și cutele veșmîntului obișnuit; căci amănuntele fac mult în ce privește asemănarea. Dar asta ar însemna să reprezentăm atunci un om prin slăbiciunile și infirmitățile lui. Și nu-i stă bine sculpturii, nici chiar picturii, să caute asemănarea prin toate mijloacele. Cînd recunoaștem un om după paltonul sau pălăria lui, pe cine recunoaștem? De altminteri cu siguranță, cînd nu cunoaștem modelul, un bust nu ne place fiindcă seamănă aidoma. Nu. Trebuie ca opera să supraviețuiască modelului; și, în sfîrșit, să fie de sine stătătoare. Opera adevăratului sculptor, ca și a adevăratului pictor, trebuie să se conformeze, mai întîi, acestui principiu evident, că a recunoaște nu înseamnă a cunoaște. Dar sculptura, prin simplitatea mijloacelor ei, tinde mai mult decît pictura spre asemănarea reală, care nu presupune comparația cu modelul, ceea ce se vede mai bine, aș îndrăzni să spun, pe portret decît pe model. Dar toate amănuntele neînsemnate privind costumul și ținuta, departe de a contribui la realizarea asemănării, îi dăunează dimpotrivă prin facilitate. Trebuie ca atenția să se fixeze asupra similitudinii și să-i subordoneze totul. Același lucru putem spune despre acele trăsături care asigură imediat asemănarea și de care nu mai îndrăznim să ne atingem. Firește, n-ar fi prea mult dacă se dă unui chip omenesc acea expresie atît de izbitoare și lipsită de semnificație, pe care o are cu atîta ușurință fața unui leu de piatră. Dar este și mai nedemn pentru un artist de a reprezenta pe Napoleon prin mica pălărie și redingota gri. Observăm că sculptorul utilizează aici, în primul rînd, mai mult decît un artificiu, și că atunci cînd ascunde sau înlătură corpul, nu este decît o precauție de metodă.

Chiar la chip, așa cum se oferă privirii, trebuie înlăturat mult. E limpede că modul cum e aranjat părul, ca și barba sau mustața, au mai curînd drept efect de a da o expresie înșelătoare, care ascunde uneori pe cea adevărată. Este o artă dificilă de a „coborî" asemenea accesorii la nivelul cos-

tumului și acest exemplu ne face să vedem clar că există ceva de căutat dincolo de prima aparență. Trebuie totdeauna ca forma adevărată să se dezvăluie. Și o percepem mai bine dintr-o suită de mișcări; iar sculptorul folosește cu pricepere un asemenea mijloc pentru a o sesiza, dar nu-l stăpînește pentru a o exprima. Mișcările expresive ascund însă și forma, mai ales cînd trecerea de la o mișcare la alta, sau repausul de o clipită, o îndrumau ca s-o facă să apară. Trebuie deci, în primul rînd, ca sculptorul să sesizeze forma fără expresie, prin o îndelungă observație a modelului în mișcare; atunci desenul pregătește util sculptura. Dar cînd va trece la execuție, îi va trebui gîndire și voință, sau într-un cuvînt judecată, pentru a menține forma, căci este modelul modelului său. Și nu există în argilă nici craniu, nici fălci, nici mușchi puternici. Marmura, ce-i drept, se „apără" mai bine; dar, pînă la urmă, permite orice, înlăturînd numai căutările anarhice, atît de funeste celui ce modelează.

Așadar, dacă sculptorul nu vrea să sculpteze trăsături nesemnificative, cum se vede adeseori, va dăltui mai întîi un chip dormind, pentru a nu încrusta pe urmă decît cu prudență semnele trezirii; și, aproape fără voia lui, va exprima totdeauna în marmură cea mai de seamă însușire a modelului, adesea dormitînd ea însăși, vreau să spun acel refuz de a se emoționa intens din pricina semnelor. Astfel marmura este de multe ori mai omenească decît omul însuși și datorită unei munci de meșteșugar care atinge nivelul analizei celei mai riguroase, căci e vorba de a învinge aparențele și de a aduce la lumină o natură umană fără a-i dezvălui accidentele iluzorii. Dar nu-i lipsit de importanță să alegi un model bun, adică frumos cum îl înțelege sculptorul. Multe chipuri prezintă interes, mai întîi prin anumite trăsături caracteristice, înfățișînd, la prima vedere, bunătate, finețe, gravitate, efort de a fi politicos. Chiar fără intenția de a înșela, totul înșală în chipul uman, prin acele semne amăgitoare ce urmează după cuvinte, și pe care un joc de lumină le amplifică dîndu-le iluzia vigorii și a prospețimii care, firește, sînt frumoase, dar exprimă mai mult decît în realitate, și mai ales prin acea văpaie a privirii ce reține atenția, supraveghind-o în același timp, așa cum un briliant ascunde ridurile. Acele semne nu sînt de loc ajutorate și totul se pierde în sculptură dacă sculptorul își cunoaște meseria;

dar totodată, o asemenea muncă cu modele obișnuite riscă să abată pe ucenic de la drumul cel bun. Dimpotrivă, un cap viguros și capabil să gîndească mai mult decît pare este cea mai bună lecție pentru artist: căci cu cît simplifică mai mult și cizelează, mai mult valorifică și mai mult liberează. Un om iese din acele straie de semne care sînt făgăduieli și vestiri, spunînd de data aceasta nu ceea ce a făcut, nici ceea ce va face, nici chiar ce face, ci doar ce este.

Falsa măreție se acomodează mai bine cu pictura, precum și cu acel fel de har care provine tot din dorința de a place, căci chiar și adevărata bunătate poate fi alungată prin lovituri de daltă; orice bust de marmură este mai degrabă sever și corect decît bun. Spiritul și grația nu pot dăinui decît ca jocuri ale forței. Vom aprecia mai bine asemenea nuanțe dacă analizăm de ce o mulțime de figurine n-au nimic comun cu adevărata frumusețe sculpturală; pentru că în ele nu găsim decît semne, fără adevărata formă care să le orînduiască. Imagine izbitoare a acelei vioiciuni fără gîndire care este soarta multora. Așadar, dumneavoastră care vă încredeți în dorința de a părea, duceți-vă la pictor; el va ști mai bine să facă să trăiască imaginea dumneavoastră cu o asemenea dorință; dar temeți-vă de ce poate da în vileag marmura.

9.

DESPRE NUD

Deoarece costumul prezintă obligațiile de supunere, de politețe și pudoare, sub forma lor obișnuită, nudul este negația lor. Nudul este deci sacrilegiu; astfel ar reprezenta destul de bine prima îndrăzneală a gîndirii; căci, de vreme ce nu trebuie decît un zeu, gîndirea trebuie totdeauna să fie sacrilegiu. Dar cum nudul servește totodată și cele mai intense dintre toate plăcerile, sacrilegiul devine în mod firesc beție dăunătoare; nu-i deci decît o altă sclavie. Iar rușinea care urmează totdeauna te face să iubești veșmîntul. Considerate astfel, statuile „fără corp" sau cu straie reprezintă destul de bine gîndiri cărora le e frică de natură și care vor s-o ignore. Un asemenea ascetism a dat naștere unor cugetări sublime;

căci, toată forța sentimentului exprimîndu-se pe chip, gîndirea este ca un dar sau ca o iradiere și, ignorînd nedreptatea, vrea dreptatea. O asemenea disciplină este rară și supraomenească; dar fără forță, fără influență în această lume; separată de pămînt prin corp, mai degrabă decît legată de pămînt prin corp. Și încă acesta-i privilegiul sfinților. Căci de obicei sînt ipocrite asemenea capete care gîndesc, iar acele frumoase sentimente, care aici sînt desenate și ai zice aproape pictate, sînt doar de politețe; și asta observăm cu destulă vigoare la multe portrete și chiar la unele busturi, mai ales la acele chipuri aranjate și dichisite, ce par că ar gîndi fără a avea corp sau din găteală și care ascund atît de bine gîndirea autentică; este cazul să spunem că și-o ascund și lor înșile. Cauza principală poate nu-i veșmîntul, dar el reprezintă cel puțin semnul. Pictura se joacă în asemenea șiretlicuri ale sentimentului; dar sculptura, avînd alte mijloace, vrea mai multă forță de gîndire și mai puține straie. Sculptorul alege așadar nudul, fără a putea totdeauna să îndrăznească să-l creeze. Căci, să mărturisim, trebuie un cap zdravăn ca să învingă veșmîntul.

Dar să considerăm pe un Descartes sau un Pascal. Îi vedem totdeauna căutînd să exprime ceva temeinic. Căci gîndirile abstracte sînt puțin prea mult ceea ce vor; și forța de a combina, ce oferă atîta plăcere celor mediocri, plictisește curînd pe maeștri. Ei caută deci pămîntul tare sub picioare și stabilesc relații între cele mai mărețe gînduri și măruntele lor necazuri pentru a face și corpul să gîndească; așa se explică *Tratatul pentru Pasiuni*, în care gînditorul calcă pe pămînt; de unde și spaima de altul, care vede pretutindeni abisul. Gînditorii din antichitate erau, prin gimnastică, mai bine pregătiți să-și accepte firea, așa cum era: și forța lui Montaigne rezultă fără îndoială din aceea că era un om al antichității sub acest aspect. Creștinul, dimpotrivă, își reneagă trupul; ar vrea să-și salveze numai sufletul; astfel își păstrează trupul foarte înveșmîntat pentru a-și salva sufletul. Dar înțelepciunea antică nu separa niciodată gîndirea de viață. Și doctrina lor cea mai constantă urmărea să cîrmuiască trupul, ca să stăpînească pasiunile, țel către care arta lui Fidias nu țintea pe o cale mai puțin dreaptă decît înțelepciunea lui Platon. Este deci profund adevărat că nudul este păgîn. Dar nu printr-o concesie făcută plăcerii. Dimpotrivă, nudul antic acorda totdeauna atenție doar gîndirii călăuzitoare, însă numai slujind-o. Nu putem nici măcar afirma că ea era slujitorul unui gînditor. Ar fi oarecum ca și cum s-ar pune un cap acoperit pe un corp gol; eroare destul de obișnuită, și cam supărătoare îndată ce-i înțelegi cauzele. Trebuie să spunem mai curînd că o asemenea sinceritate totală, fără nici o sfială, liberează complet fruntea și obrajii; capul nu mai exprimă totul; el nu poartă grija corpului ascuns și a pasiunilor tăinuite. Măreția locuiește în tot corpul. De o asemenea natură este echilibrul nudului sculptat, încît nu mai există centru, ci fiecare parte ascultă de toate celelalte. Astfel, aceste frumoase marmuri exprimă armonia gîndirii cu natura, și cea mai frumoasă însușire, cel mai neînsemnat fragment al ei mai stă încă mărturie.

Se zice de obicei că nudul este totdeauna cast, numai să fie frumos; dar este mai bine să spunem că nudu-i frumos numai dacă-i cast. Ceea ce presupune că o înțeleaptă stăpînire de sine să fie vizibilă în el, și chiar expresia chipului să fie străină de pasiuni. Această îngăduință de a se arăta despuiat de minciuni nu este dată fără îndoială nici unui om viu, nici unei femei; dar arta sculptorului a îngăduit acest triumf; marmura a salvat forma umană. Numai prin gîndire, cum voia Platon. Căci, la madonele pictate, ochii, fruntea, mîinile exprimă admirația, pietatea, speranța; dar statuia fără brațe din Milo exprimă mai degrabă acea viață interioară stăpînă pe ea și calmă, cum se observă mai ales din mișcarea nestînjenită a capului, semn poate unic al deplinei împăcări cu sine.

N.B. 2

N.B. și motto!

Atenție! Dar Modigliani, Umanuna, Renoir...

10.

DESPRE GÎNDIRI

Orice om își gîndește pasiunile și acțiunile și crede că-i el însuși; așa-i prima reacție. O asemenea neliniște gîndită tulbură toate chipurile umane; dar aceste semne trec atît de repede, contează atît de puțin pe lîngă ceea ce obișnuința și politețea aștern neîncetat pe expresia figurilor, ca un veșmînt de decență, încît puțini observatori le remarcă. Iar

cel care ar vrea să ghicească omul și-ar pierde timpul aici, căci asemenea semne fac să se cunoască mai curînd împrejurările decît caracterul. Dacă am fixa asemenea expresii pe pînză, sau, mai rău, în marmură, n-ar fi decît o enigmă fără soluție. De altminteri, artele care nu pot picta mișcarea însăși, prin această condiție sînt dinainte puse în gardă împotriva imitației în sine. Dar dacă urmărim gîndirea fiecărui om, ce succesiune de imagini incoerente, de impresii, de cuvîntări începute, care nu reprezintă nici lucrurile, nici pe sine! Chiar omul se lasă amăgit de ele și înnoadă firele acestei biete istorii, pe care, din fericire, uitarea o mistuie de îndată; astfel, această primă gîndire nu este decît vid. Am observat la un bust executat după un portret fotografic o încruntătură a sprîncenei pe care n-o cunoșteam; dar nu era decît o rază de soare care supăra omul. Imitația mecanică reținuse acel semn și sculptura îl fixase. O asemenea pățanie se întîmplă tuturor acelora care se observă fără discernămînt. Dar alegerea nu valorează mai mult; căci o mînie, sau un dispreț, sau o frică nu ne aparțin mai mult decît un gest împotriva unei raze de soare sau a unei muște. A gîndi înseamnă a scoate această mască de semne, a o înapoia lucrurilor; a relua formă.

Gîndirea pură este rară și de o clipită; nu scurtă, căci ea are valoare fără durată; dar asaltată totdeauna ca un promontoriu. Și această mișcare, pentru a relua forma, este adevărata viață umană, după cum veți înțelege, dacă observați un orator, un actor, un cîntăreț; și chiar cel ce pălăvrăgește se caută astfel un scurt moment; dar teama de tăcere și de repaos îl aruncă în alte limbajuri. Astfel, gîndirea firească seamănă cu acei oameni de stat care, în timp ce ascultă, răspund la mai mulți. Trebuie deci un refuz „decretat", care stăvilește toate emoțiile; atunci un om se trezește. Fără pudoare, fără milă, fără ochi, fără urechi, fără inimă; vreau să spun că impresiile lui devin doar „lucruri", fără tumult de emoții între el și ele. Căci ochii răspund totdeauna înainte de a fi înțeles, și fiecare citește pe chipul celorlalți ceea ce el însuși gîndește; schimb prodigios; bogăție de aparență; mizerie comună. Cine gîndește pentru ceilalți și pentru sine, cu ceilalți și cu sine, nu gîndește nimic. Dar aproape totdeauna oamenii cheltuiesc dublu amînînd socotelile. Astfel, cei mai mulți dintre oameni se pierd în discuții.

Semnele, oricît de reținute le presupunem, și oricîtă conștiincioasă atenție le acordăm, mai sînt încă acțiuni, și este un fel de axiomă că acțiunea devoră gîndirea; se-ntîmplă deci frecvent ca semnul să fie de multe ori imitat și respins, înainte de a fi înțeles. Pe această cale, copilul învață să vorbească: căci, la primele sale strigăte și mișcări, produce mai întîi o mare varietate de semne, fără să vrea și fără să știe. Dacă ne limităm la efecte, la hrană, îngrijiri, protecție, îl înțelegem bine, înainte de a ști ce spune; dar mai mult: cum el imită în mod firesc acele strigăte care îi sînt repetate, adaptîndu-le cum le rostește buzele mamei, copilul ajunge curînd să vorbească așa cum trebuie, mult mai repede decît înțelege ce zice. Rămînem copii înaintea limbajului. După ce am meditat puțin cu privire la rădăcinile cuvintelor, la înrudirile și rezonanțele lor, la metaforele ce le exprimă, la virtutea legăturilor gramaticale, la doctrinele pe care le creează cuvintele prin înlănțuirea lor obișnuită, în sfîrșit la înțelesurile anume ce le-au dat marii autori în operele lor tipărite, — descoperim că nici un om nu știe perfect de bine ceea ce spune. Totuși oamenii vorbesc și jură despre adevărul celor spuse; ei scriu, și țin morțiș la ce-au scris —mai mult sau mai puțin iscusit— și schimbă cele scrise, după dispute, juriști sau matematicieni, fiecare după toanele lui. Dar adesea acest pămînt steril al semnelor a absorbit gîndirea, așa cum nisipul absoarbe apa. O adunare de cifre așternută pe hîrtie o poate face și o mașină; dar asta nu înseamnă a gîndi; înseamnă mai curînd a ne interzice de a gîndi. Ce să spunem atunci despre discuțiile pripite, decît că nu încetează de a înăbuși o gîndire care este gata să ia naștere? Firește, salvăm mult dacă ne punem de acord cu ceilalți; dar asemenea convorbiri „ajustate" nu sînt încă decît tot exerciții, după cum a observat Platon, și au drept scop, așa cum a arătat în nemuritorul *Parmenide*, să acopere cîmpul întreg al afirmațiilor posibile, astfel ca discipolul să fie nepăsător la toate. Asemenea precauții, mai mult încă decît prudența obișnuită, trebuie să readucă uneori omul la acea atitudine cumpănită și tăcută, în care vălul „semnelor" căzînd o dată cu pasiunile, obiectul se arată. Tot la același Platon, la care observăm că discuțiile amănunțite tind totdeauna să alunge un limbaj temerar, cugetările reale iau naștere prin orice alte mijloace, perfecte încă de la

prima lor expresie, ca niște fiice ale tăcerii. Pe scurt, dacă — după cum mai mulți au spus — a gîndi înseamnă a te stăpîni să acționezi, înseamnă totodată a te stăpîni să vorbești. De aici a luat naștere și prejudecata că cei solitari văd mai bine și mai departe ca ceilalți. După ce a propus legile, Solon a plecat. Astfel, legile lui Solon au fost ca niște statui, nerăspunzînd de loc, dar afirmîndu-și mereu prezența. Și este înțelept pentru fiecare să nu stea prea mult de vorbă cu gîndurile lui, ci să le fixeze într-un limbaj corect și să le uite dacă poate. Așa toate resursele artei se împotrivesc acelei funeste instabilități proprie gîndirilor prețioase. Orice om deci, demn de acest nume, se îndepărtează de ele și le părăsește; dar nu este decît o reacție puerilă, dacă visurile îl urmăresc în solitudine. Acolo unde domnește teama, spiritul nu este niciodată singur. Legile lui Solon erau singure, dar Solon ducea cu el pe cei ce le ceruseră. Căci este mai bine să fugi din moment în moment, cu privirea rece și cu judecata ce înlătură. Astfel, în mijlocul celorlalți, ne găsim descătușați în același timp de ceilalți și de noi. Thales, Socrate, Arhimede deveneau pentru o clipă statui. Afirmăm deci pentru a încheia, că sculptorul n-a ales de loc ce-i mai rău. Dar totdeauna aplicînd regula fără să o cunoască; făcînd din marmură ceea ce marmura voia, și edificiul. Dăruit cu totul muncii sale de a rîndui, de a netezi și de a înălța; în sfîrșit gîndind, fără a ști că gîndește. Și opera, la rîndul ei, exprimă acel moment al gîndirii, pe care nici cuvintele, nici amintirea nu-l păstrează. Este momentul judecătorului deplin liber. Așadar, pe bună dreptate au fost adorate statuile.

CARTEA A OPTA

DESPRE PICTURĂ

1.

DESPRE APARENȚĂ

Sculptura imită ce-i mai real în obiect: anume forma, „golită" de mișcare și culoare; astfel, o statuie este ea însăși o sursă de aparențe, dar purificate; bunăoară, putem lua după o statuie sau un monument oricîte vederi în perspectivă dorim; iar schimbările de lumină multiplică și mai mult varietatea de aspecte. În această privință pictura se opune sculpturii, deoarece ea imită, dimpotrivă, toată aparența unui moment, traducînd forma numai prin conturul pe un plan, prin culoare, prin clar și obscur. Fiecare știe că ochii nu cunosc niciodată decît semnele formei solide, și că a vedea forme înseamnă a interpreta umbre, profiluri și mărimi relative. Numai că scopul este, de obicei, de a cunoaște cu ajutorul ochilor adevărata depărtare, adevărata formă și chiar adevărata culoare — ceea ce firește nu-i decît „semn", detașat de obiect; de pildă, în loc de a vedea umbrele, ne gîndim la relief și în loc de a aprecia mărimile relative ale aparenței care creează perspectiva, ne gîndim la distanță; nu vedem nicidecum un om micșorîndu-se sau mărindu-se, ci îndepărtîndu-se și apropiindu-se; și nimeni nu șovăie să regăsească sub jocul umbrelor adevărata culoare a lucrului. Dar primul efort al pictorului este de a regăsi această aparență și de a reduce percepția pe care o are despre obiecte la pete divers colorate, neavînd altă formă decît conturul. Așadar, exprimînd obiectul printr-unul singur din aspectele lui, el pune capăt în acest mod căutării aparențelor care provoacă atît de firesc emoția spectatorului. Un tablou nu se schimbă nicidecum după locul de unde-l privim; îl vedem doar mai mult sau mai puțin bine; de exemplu, arborii

unei păduri pictate, sau colonadele unui palat pictat nu oferă de loc acele traiectorii și umbriri care dau celui ce se plimbă o idee mai precisă despre distanțele și mărimile reale. Dimpotrivă, s-ar putea spune că cea mai neînsemnată mișcare a celui ce privește aduce pentru un moment pictura la valoarea unui obiect printre obiecte, prin lumină; reflexe, recul, cadru; dar astfel pictura se afirmă ca o aparență „fixată", ceea ce impune imediat un gen indivizibil de explorare. În prezența unui tablou, spectatorul caută deci locul cel mai favorabil, și se oprește acolo.

Așa se produce primul contact cu pictura, și nu este puțin lucru. Sculptura ne lasă mai liberi și doar ne sfătuiește; gîndirea disciplinează aici atenția, alegînd ora și locul, în sfîrșit domină aparențele. Pe cînd, în fața picturii, aparența este aceea care ne sesizează și ne oprește. O asemenea sesizare provenind din exterior este de pe acum o emoție; astfel, nuanțele sentimentului conținut în tablou sînt oarecum invitate; omul este imediat ocupat de sine; el își pune întrebări în fața acelei aparențe, care așteaptă tot de la el formă, viață și gîndire. Și, în același timp, expresia este disciplinată; totul este redus la respect și la așteptare; ca o ceremonie în singurătate. Statuia este mai familiară.

Înțelegem de pe acum, după această sumară descriere, care este forța specifică pictorului, și ce fel de limbaj va trebui să folosească; totodată nu mai sîntem de loc îndemnați să explicăm frumusețea picturilor prin perfecția însăși a aparenței care ne-ar înșela, după cum se spunea că pictorul din antichitate înșela păsările. Căci ar fi foarte ușor să îndrumăm pictura pe o asemenea cale, fie printr-un amestec de lucruri reale și de lucruri pictate, fie prin suprafețe pictate așezate la diverse distanțe, cum vedem la teatru, fie prin diverse artificii stereoscopice, sau mai curînd realizînd mișcarea aparentă a lucrurilor; figurile de ceară ar fi astfel picturi mai complete și mai atrăgătoare. Experiența a și dovedit că adevărații pictori nu urmăresc acest scop. Dacă un chip pictat n-ar avea altă putere decît să redea un chip viu, pictura ar fi o artă jalnică. Dar trebuie să înțelegem că pictura are limbajul și mijloacele ei proprii, pe care nu le au de loc nici lucrurile reale, nici persoanele, astfel că ea nu este împiedicată prin condițiile ei, ci dimpotrivă ajutată și întărită ca și sculptura prin ale ei, muzica prin ale ei, proza prin ale ei. Astfel este esențial pentru pictură să prezinte ca un obiect durabil ceea ce nu este totuși decît impresie, și rămîne așa. Și această condiție, nu numai că nu constituie un obstacol pentru profunzimea care este proprie pictorului, dimpotrivă, o definește fără nici o ambiguitate; căci trebuie ca spectatorul să treacă de la impresie la sentiment, fără nici un „comentariu" exterior. Vom admira analiza naturii umane, pe care Artele Frumoase o fac fără greș, numai dacă ele se supun condițiilor de meșteșug care asigură progresul acestei dialectici naturale. Am îndrăzni să afirmăm că Artele Frumoase au făcut mai mult pentru progresul gîndirii umane decît lecțiile abstracte ale filozofilor. Deci, așa cum prozei îi este de ajuns să nu caute dincolo de negru pe alb — la fel adevăratul pictor nu caută altceva decît forma plană și colorată care va satisface afirmațiile lui fără cuvinte. Dar resursele acestei arte sînt atît de întinse și iscusința se dezvoltă aici atît de firesc, încît puțini artiști renunță complet la acele artificii care înșală ochiul. Tot astfel, scriitorii și poeții nu se pot lipsi destul întotdeauna de a imita zgomotele. Maeștrii au alte secrete.

2.

DESPRE CULOARE

Culoarea este singurul mijloc al pictorului adevărat. El urmărește să creeze un obiect numai cu straturi colorate; un obiect, adică un lucru care să aibă locul lui, mărimea, forma și natura sa proprie, exprimate laolaltă prin ceea ce este poate mai fugitiv în aparență. Această magie presupune două operații; mai întîi trebuie „cucerită" aparența și apoi „fixată". În primul rînd să „cucerească" aparența. Aici limbajul și interpretarea „semnelor" colorate ne înșală mult mai mult decît se crede. Mai întîi alegem o culoare dominantă pentru fiecare lucru, care devine „semnul" celorlalte calități ale lui; spunem că o caisă este mai întîi verde, și că e galbenă cînd e coaptă; crinul și trandafirul exprimă destul de bine culoarea unui chip tînăr și sănătos; arborii sînt verzi; cerul este albastru. Dacă totuși comparați două fîșii de cer, la înălțimi diferite, interpunînd vreun obiect neutru între

ele, veți vedea două culori foarte deosebite, azur curat aici, albastru-violet acolo. Se observă mult mai bine cum culoarea unui chip foarte tînăr este alcătuită din nuanțe galbene și trandafirii foarte variate, la care se adaugă tușe de albastru și chiar de verde. Și încă nu ținem seama de vălul pe care îl interpune atmosfera, îndată ce-l privim de la o distanță puțin mai mare. Este totuși imposibil să nu fie modificată culoarea unui chip, deoarece observăm că atunci cînd atmosfera este mai densă, soarele și luna se colorează în roșu, iar munții și pădurile la orizont, în albastru. Legea contrastelor complică mai mult aparența; o umbră lîngă o lumină galbenă pare adesea violetă; și dimpotrivă, două culori aproape asemănătoare își pierd mai mult din intensitate prin vecinătatea lor. În sfîrșit, intensitatea luminii modifică toate culorile spre alb, după cum se știe; astfel se explică de ce un cer acoperit însuflețește culorile cîmpului și ale pășunilor. Dar, de obicei, nu observăm aceste diferențe; dimpotrivă, fiecare caută natura însăși a lucrului și gîndește culoarea după formă, spunînd că o pădure este verde, unele acoperișuri roșii, acel drum cenușiu. Pictorul trebuie să deprindă mai întîi să considere numai culoarea, uitînd de obiect, cu scopul de a ne reprezenta obiectul doar prin culoare. În acest fel rezistă neliniștii firești a gîndirii, care îndepărtează întotdeauna semnul și caută să înfățișeze lucrul. Și este atît de greu să nu gîndești încît pictorul cade adesea dintr-o prejudecată într-alta, afirmînd că orice umbră e violetă, că există o nuanță de verde la orice barbă roșie și așa mai departe; căci este aproape imposibil ca penelul să nu semene aproape pretutindeni ceea ce ochiul a perceput undeva timp de o clipă, mai ales dacă asocierea culorilor este emoționantă prin ea însăși, așa cum se întîmplă. Moda și imitația triumfă cu ușurință aici, deoarece adevăratele culori sînt greu de văzut, și de altfel numai pictorul a putut să le vadă.

Că aceste culori naturale se schimbă de la un moment la altul putem înțelege cu ușurință; lumina se schimbă după anotimp, după ore și nori, și culoarea tuturor lucrurilor se modifică imediat. Cum această schimbare se produce încetul cu încetul, se întîmplă să credem că descoperim în sfîrșit ceea ce tocmai ia naștere și piere chiar în acel moment. Se întîmplă de asemenea să ne oprim le aparența unui moment

care a plăcut, și pe care l-am putut numi; încă un prilej de a cădea pradă vreunui sistem paradoxal. Cu atît mai mult cu cît e necesar să alegem bine, să reținem și într-un fel să reconstruim, deoarece trebuie să fixăm aparența. Este așadar foarte ușor pictorului să se mintă pe sine; pentru acest motiv îi trebuie și pictorului o minte lucidă și o judecată exigentă. Dar nu le folosește ca sculptorul, a cărui muncă se aseamănă mai degrabă cu o investigație, căci merge la adevărul lucrului. Pictorul ar fi mai curînd contemplativ, mi se pare; și judecata lui ar fi mai degrabă critică și împotrivindu-se propriilor sale gînduri, căci trebuie să fie precaut cu toate.

Aceasta o exprimă cu tărie meșteșugul pictorului care este de a face retușări. Sculptorul lucrează după schiță, urmărind ideea în măsura în care-i determinată de primul „atac" al daltei; dar pictorul lucrează după ceea ce simte imediat și prin încercări, fără a anticipa nimic. Nu trebuie să ținem seama aici de acele genuri de pictură ce nu retușează niciodată și care nu sînt decît desene colorate. Așa cum marmura, nu argila, este materia sculptorului, la fel pasta colorată și grasă este materia pictorului. Iată de ce opera pictorului solicită cel mai mult timp. Îi trebuie un timp îndelungat să aprecieze efectele; de asemenea un timp îndelungat pentru ca pînza sau lemnul să-și fi epuizat puterea de absorbție și astfel culoarea să poarte culoarea. Defectul obișnuit al statuilor este că sînt prea finisate; dar defectul picturilor este că nu sînt îndeajuns; puține tablouri sînt terminate.

O altă problemă care mai trebuie cercetată în ce privește perceperea acestor aparențe: culorile sînt aici atît de variate încît spiritul se pierde în ele. Iată de ce culorile pure plac prin ele însele; și pietrele colorate atrag prin acea sinceritate și constanță a tonului, la care se adaugă și cealaltă condiție: posibilitatea de a folosi lumina după cum vrem, dar regăsind totdeauna o culoare pură și bogată; din care pictorul trebuie neapărat să rețină ceva. Florile plac prin sinceritatea tonului și vigoarea contrastelor, sau mai curînd prin trecerile de la o nuanță la alta a aceluiași ton, ținînd seama de formele simetrice. La ornamentele pictate, artistul caută în primul rînd culorile bogate și contrastele strălucitoare. Se poate chiar ca azurul să predispună la odihnă, galbenul la voioșie

și roșul la acțiune, după cum s-a spus adesea. Oricum, nu încape nici o îndoială: numai puterea culorilor trezește în noi o emoție vie și ne îndeamnă, cum e firesc, să căutăm cauzele în afară de noi, în acea lume umană care este sursa emoțiilor noastre cele mai puternice. Arareori se întîmplă ca un pictor să disprețuiască total această magie a culorilor; și, fără îndoială, perfecțiunea unui tablou presupune că el atrage mai întîi numai prin asocierea culorilor. Dar trebuie și o justă proporție între ceea ce tabloul promite și ce oferă; trebuie, în sfîrșit, ca acel „prim simțămînt" să ia formă și să rețină astfel orice gîndire atașată oarecum de culoare, dezvoltînd pe un asemenea fond bogat universul sentimentelor „politice"[1]. Și stă numai în puterea pictorului, mi se pare, să însuflețească acea visare chiar prin culoarea însăși, desăvîrșind-o cu formele pe care le creează. Putem spune deci că o pictură care nu arată o aparență umană înșală totdeauna puțin așteptările. Iată de ce nu există portret căruia privitorul să nu-i pună întrebări, ca și cum i-ar cere socoteală despre un interes nemăsurat. Dar este necesar totodată ca portretul să nu înșele de loc; căci un portret luat drept om viu sau mort, chiar o clipă numai, ar provoca o emoție cu totul diferită. Întrega forță a unui portret sau a unui tablou oarecare constă în faptul că nu este decît tablou; ceea ce rama afirmă foarte bine. Și mai trebuie ca gîndirea să nu intervină nicidecum; trebuie deci ca tabloul să alunge toate gîndurile întîmplătoare și să concentreze totul asupra lui. La aceasta ajută acele culori bogate care rețin forma oarecum la nivelul sentimentului. Iată dece și portretul este perfecțiunea picturii.

3.

DESPRE FORME

Trebuie să admitem că pictura și desenul se confundă cu ușurință, dar nu trebuie să ne plîngem. Există o manieră de a picta care determină formele prin linii; iar linia este un

[1] Vezi nota pag. 17.

mijloc specific desenului. Invers, există desene fără linii, care sînt în realitate picturi în alb, negru și gri. Ori, chiar dacă nu ar exista o pictură în stare pură, fără nici o linie, încă ar mai trebui să spunem că munca specifică pictorului constă de a prezenta totdeauna forma numai cu ajutorul culorii; prin aceasta pictura se deosebește de desen și chiar îl înfruntă; căci desenul este un fel de sculptură a profilurilor; și desenul pur nu caută nimic mai mult decît o linie foarte clară, după cum se va vedea. Desenul cu umbre adaugă conturului bine definit aparența reliefului sculptural; dar asemenea tălmăcire a sculpturii este încă destul de departe de pictura adevărată; am putea spune că ea desenează totdeauna statui și că sculptează în gînd. Și n-am putea cita un tablou de oarecare valoare, care să impresioneze astfel prin relief. Mi se pare, dimpotrivă, că adevăratul pictor, în toate epocile, a exprimat ce-i esențial într-o lumină blîndă și egală, care te face să uiți relieful și favorizează limbajul propriu culorilor. În acest sens, umbra sculpturală este dominată. Dar, pe de altă parte, contururile obiectului sînt devorate și de culoare; ceea ce sculptura nu admite niciodată. Am putea denumi umbră picturală acel joc de lumini colorate, întunecate sau strălucitoare, care alungă atît de bine orice aparență de sculptură și chiar de desen. Nu știu dacă pictura va putea vreodată să se elibereze complet de desen prin linii, sau prin suprafețe umbrite după relief; dar observ că tinde totdeauna spre aceasta, prin munca ei răbdătoare și că izbutește adeseori în reproducerea părților celor mai expresive. O asemenea pictură în stare pură se observă la portretele cele mai celebre. Dar, mai ales, oricine va putea remarca o eroare de meșteșug la acele portrete foarte reliefate, care, cu toată marea lor risipă de culoare, nu există decît prin contrastul dintre negru și alb. Culoarea carnației apare atunci străină, ca și cum ar fi reflectată; și oricît roșu s-ar folosi, nu dispare nuanța cadaverică. Culoarea nu-i este încorporată, ea nu este aici decît accesorie. Tot ce se poate spune despre asemenea picturi este că sentimentele astfel exprimate sînt totdeauna de esență dramatică și se tălmăcesc cu ușurință în cuvinte, ca amenințare, înșelătorie, răzbunare sau cruzime. Și trebuie să remarcăm încă o dată că acele semne grosolane sînt foarte înșelătoare. O sprînceană stufoasă, o frunte încruntată, o barbă mare, o privire sumbră dau cu

ușurință o expresie fermă și viguroasă oamenilor în realitate nevolnici; un asemenea contrast duce deseori la ridicol. Adevărata pictură alungă mai întîi de pe un chip toate acele trăsături nesemnificative și toate umbrele ce nu-i aparțin în chip firesc. De aceea nu putem spune niciodată despre un portret frumos ce anume exprimă cu precizie, deși forma colorată, în limbajul său propriu, o spune foarte bine.

Trebuie să stăruim asupra umbrei, care, prin procedee aproape mecanice, oferă atît de bine iluzia unui obiect solid. Desenul pur se abate de la acest limbaj obișnuit; dar pictura, atît de bîjbîitoare cînd este redusă la propriile ei mijloace, nu disprețuiește îndeajuns căutarea reliefului cu ajutorul umbrelor. La drept vorbind, nu poate niciodată să le evite complet. Dar marii artiști folosesc umbrele cu totul altfel. Utilizează umbre pe suprafețe întinse, pentru a acoperi formele accesorii. Ele sînt ca un veșmînt al operei picturale; și mai degrabă circumscriu forma colorată în loc s-o deseneze. După cum formele sculpturale ies din monument, dar îi mai aparțin, și prin aceasta se leagă din nou de lumea lucrurilor, tot așa formele picturale ies din umbră și totuși sînt strîns legate de ea, avîndu-și oarecum acolo rădăcinile. Celebra problemă a valorilor care ar vrea să facă să corespundă tuturor tonurilor de culoare o oarecare nuanță de alb sau de negru, este consecința unei prejudecăți de desenator sau de gravor care n-a încetat niciodată să-l obsedeze pe pictor. Dacă-i adăugăm cealaltă prejudecată — că pictura are drept scop de a imita exact aparențele — se explică lentul progres al picturii și decadența care o lovește îndată ce pictorii meditează altfel decît cu penelul în mînă. Căci pictura este expresia imediată a sentimentului cu ajutorul formei colorate; și deoarece sentimentul astfel adunat în transparența lui nu este exprimabil prin cuvinte, pictorul nu poate să premediteze nimic; el caută numai să traducă concret acea expresie care este uneori surprinsă în privire, în jurul frunții și tîmplelor, și pe vîrful buzelor, și pe care arta sculptorului o izgonește mai întîi. Dar această victorie a pictorului nu este posibilă decît prin pregătiri, încercări și retușări îndelungate, și țelul ei este să regăsească și să fixeze pe pînză ceea ce modelul arată și caută să ascundă clipă de clipă. Aceste considerații destul de obscure pot totuși atrage atenția vreunui cercetător de portrete care-i convins

de mult timp că nici un procedeu fotografic nu se apropie de pictură, și că, în plus, un portret adevărat vorbește la fel de bine, și poate și mai bine, acelor care n-au cunoscut niciodată modelul. Dar dacă înțelegem că forma pictată este expresivă numai prin culoare, vom înțelege la fel cît de mult trebuie să fie de bogată și profundă în „dedesubturile" ei pasta colorată, ca să dea forță de obiect la ceea ce este făcut firește, din cele mai fugitive aparențe. Să-mi fie îngăduit să nu spun mai mult despre acest dificil subiect.

4.

DESPRE TIRANIE

Cît timp pictura a fost sclava monumentului, pictorul n-a trebuit să inventeze nici subiectele, nici costumele, nici dimensiunile. Utilizarea pînzelor transportabile îi lasă dimpotrivă în zilele noastre o libertate foarte periculoasă. Căutarea unui subiect îi abate meditațiile de la obiectul ei propriu, care este expresia sentimentului prin forma colorată; fără a mai ține seama că împrejurarea îi oferă mai totdeauna modele fără profunzime și, mai ales, prea docile. În această privință, orice artist este victima imaginației hoinare, care-l face să fie preocupat de proiecte strălucite și inconsistente. Studiul unui model impus și meditația despre una din acele scene care-s apreciate ca niște locuri comune ale picturii sînt mult mai profitabile pictorului; și cu atît mai bine dacă nu trebuie să chibzuiască la dimensiunile și locul operei, nici chiar la atitudinea personajelor. Adaug: costumele de ceremonie și emblemele distinctive — care cer o muncă aproape de ornamentație — îndrumează cu folos orice meditație spre acel chip uman, asupra căruia geniul își exercită atunci pătrunzătoarele sale cercetări. Și este propriu tiranului să nu cedeze nici în ce privește frumusețea, nici asemănarea, ceea ce îl conduce pe artist pe drumul cel bun. Are ceva ridicol pretenția tiranului care ordonă să fie pictat, el sau iubita lui, voind ca modelul să fie înfrumusețat; adică să fie înlăturate acele trăsături vulgare și brutal expresive care asigură o asemănare de la prima privire; dar nu există nimic ridicol în opera care îi dă satisfacție, deoarece pictorul

Pledoarie pentru academism

este atunci nevoit să caute asemănarea prin mijloace care nu dau nici o însemnătate vorbelor tiranului. Astfel, — pe acel ce nu vrea să mintă — acest gen de linguşire îl îndrumează să vorbească, în sfîrşit, adevăratul limbaj al pictorului. Căci nu-i decît o muncă de copil aceea de a aşterne pe un chip, ca o mască, şiretenia, cruzimea, dispreţul, zgîrcenia; dar, totodată, nu-i decît un adevăr întîmplător, nu firesc, esenţial. Chipul uman, destins sau într-o atitudine maiestuoasă, studiată, dăruieşte privirii pasiunile ce se nasc, şi, în acelaşi timp, acele prime intenţii pe care vorbirea şi mişcarea le ascund atît de bine. Căci există ceva forţat în paroxisme; dar politeţea ne lasă impresia unei firi mulţumite şi care se acceptă cu totul; totuşi acel sentiment ascuns este mai viu decît acţiunile. Dacă acesta este obiectul pictorului, pe care numai pictorul îl exprimă şi îl fixează, observăm că tiranul îl formează pe pictor.

Poate trebuie să spunem ca Stendhal: „Adio pictură! Libertatea preţuieşte mai mult". Fapt este că libertatea dăunează picturii chipurilor, din cauza acelei îngăduinţe de a exprima starea sufletească, pe care o sugerează cînd vanitatea naivă, cînd oboseala, adesea furia şi disperarea, însă fără profunzime, fără asigurarea că vor dura; expresie brutală, înşelătoare adesea, totdeauna vulgară. Viaţa interioară este mistuită de semne. Pictorul reţine atunci strîmbăturile; şi iată cum se naşte caricatura; dar şi resursele picturii sînt aici complet inutile. Tiranul mai prezintă şi avantajul că impune politeţea şi, astfel, acel gen de frumuseţe, care îl izbeşte pe artist. Ceremonialul şi practicile religioase tind aproape către acelaşi ţel. Aşadar nu din întîmplare, pictorii au reprezentat de preferinţă meditaţia, extazul şi rugăciunea. Nu pentru că n-am găsi urmă de expresie vulgară în acele sentimente, cum prea adesea uşor constatăm. Dar atunci chipul uman este liberat de semnele violente, şi cea mai profundă raţiune de a trăi — care-i credinţă fără obiect — se exprimă singură. Totuşi nu trebuie să credem că pictorul va căuta o asemenea frumuseţe care este cea mai rară, dacă nu este obligat. Şi nu-i îndeajuns această pastă colorată atît de rebelă la desen, atît de repede mohorîtă prin amestec, în sfîrşit, atît de greu de mînuit, ca să-l pună în gardă pe pictor împotriva facilităţii.

5.

DESPRE MIŞCARE

Nu s-ar putea cita un singur exemplu de pictură „în mişcare", fie reprezentînd o cursă de cai, o bătaie sau chiar o bătălie, care să fie comparabilă cu portretele frumoase, adică cu acele tablouri ce îndeamnă atît de mult la meditaţie, fără să fie necesare comentarii exterioare. Chiar dacă vom considera celebra *Cina*, care nu conţine totuşi decît „mişcarea" expresivă, vom mai găsi din nou că acele „semne" de circumstanţă reduc chipurile umane la rangul de caractere abstracte; şi nu sînt, în cazul cel mai bun, decît actori buni şi chiar încremeniţi pentru totdeauna. Trebuie să mărturisim că asemenea scene, cu o compoziţie ţinînd seama de varietatea, şi într-o măsură, de compensarea atitudinilor, ne oferă clar, ce-i drept, o oarecare idee despre mişcare — atunci cînd marginile se confundă mai întîi, ca şi cum o mişcare începută de unul ar fi terminată de altul; ceea ce observăm şi în picturile în care se imită luptele sau dansurile; dar acest gen de tablouri suportă greu o atenţie prelungită; ele predispun la o atenţie difuză; în curînd toată bogăţia lor se exprimă în cuvinte şi această trecere de la pictură la elocinţă nu înseamnă că arta pictorului ar fi aici pe drumul adevărat; căci forţa frumosului şi în poezie, şi chiar în proză, constă în faptul că orice tălmăcire în alt limbaj este imposibilă şi că nimeni nu se gîndeşte să încerce aşa ceva.

Fără îndoială, desenul prin virtutea liniei este mai potrivit pentru a reprezenta acţiunea, poate pentru că — fiind în mod voit vid şi gol — alungă gîndirea şi sentimentul, cum face acţiunea însăşi. Căci, în dramă, gîndirea urmăreşte cu greu toate, şi ca o lumină slabă, acţiunea ireparabilă; iată de ce timpul este regele dramei, care împlineşte hotărîrile înainte de a fi luate. Şi deoarece este clar că pictura nu poate reprezenta o succesiune ireversibilă, neputînd-o face decît cu ajutorul amintirii sau presentimentului concentrate pe un chip uman, observăm că pictura, chiar dramatică, tinde totdeauna spre nemişcare. Rămîne deci ca pictorul să respecte limbajul său propriu, aşa cum a ştiut să facă Michelangelo la Capela Sixtină. Căci există mai mult sentiment

decît mişcare la acel om de-abia creat şi încă de pe atunci singur; dar acest împovărat destin este zugrăvit mai bine încă pe figurile imobile; şi chiar numai un Bachus şezînd spune mai mult despre plăcere decît toată Biblia. Pictura mişcării se va limita deci la acţiuni care nu sînt decît acţiuni, ca bunăoară a lupta sau a alerga; dar atunci ea nu-i decît un desen colorat, şi culoarea atunci promite prea mult.

Prevedem că „mişcările" coordonate ale ceremonialului, care în realitate aduc mai degrabă gîndirea la sentimentul „ţinut în frîu" vor purta mai bine şi culoarea. Putem chiar observa că scenele pictate tind totdeauna spre ceremonial, care, fiind în mod special destinat să înlăture drama, îngăduie în acelaşi timp fiecăruia să existe pentru sine, în timp ce atenţia se aplică numai la mişcare. Dar aceasta nu este totodată decît un mijloc de a picta mai multe portrete într-un singur tablou. Un asemenea context social, atît de favorabil expansiunii sentimentelor şi astfel frumuseţii chipului, este totodată prima podoabă a oricărui portret, dacă-i singur în cadrul său; drept care există ceremonial în orice portret; şi mai multe portrete, mai ales din aceeaşi epocă, alcătuiesc de îndată o societate şi o ceremonie. Astfel nimic nu-i artificiu, ci mai degrabă pictorul se îndreaptă direct la operă şi prezintă acel chip omenesc cu guler şi perucă, dovedindu-şi nu neputinţa, ci forţa sa. La aceasta îl duc ca şi pe sculptor, şi pe arhitect, şi pe muzician, şi pe poet, nevoile meşteşugului, chiar cele mai neînsemnate, numai să fie acceptate. În acest fel, opera de artă aduce contribuţia ei utilului şi existenţei.

6.

DESPRE PORTRET

Un portret executat numai prin procedeele desenului poate fi recunoscut, şi chiar, într-un sens, trăieşte, cum trăieşte un om care aleargă, luptă sau soarbe supa, sau mai degrabă ca un om ce rîde, ameninţă sau cîntă. Dar desenul, prin natura lui, nu sesizează bine decît o clipă, un gest, un semn al omului. Adevăratul portret ţinteşte mai departe; el vrea să exprime o succesiune de acţiuni,

de sentimente şi de intenţii, „adunate" însă într-un moment al amintirii, fără tragedie, nici comedie, fără judecată despre sine. Orice natură omenească — cînd evenimentele nu acţionează asupra-i — se odihneşte şi se bucură de ea însăşi o scurtă clipă; politeţea şi ceremonia, departe de a-i dăuna, favorizează dimpotrivă această stare iniţială de visare, suprimînd, ca fiind puţin convenabilă, orice mimică voită. Gura atunci se relaxează şi atenţia spectatorului se îndreaptă din nou spre acea lumină colorată al cărui punct central sînt ochii. Acolo apare asemănarea sesizată de pictor, vizibilă pentru ceilalţi numai în portret.

Desenul subliniază prea mult formele sculpturale şi le fixează totdeauna într-o oarecare perspectivă, de unde rezultă, cu toate schiţele foarte savante, şi, adesea supraîncărcate, o expresie de-un moment, răspunzînd prea mult împrejurărilor şi care nu oferă decît o asemănare de-o clipă. Nu ne-ar place niciodată portretul unui om aplecat înainte, sau văzut de jos în sus; asemenea perspective deformează scoţînd prea mult în evidenţă fruntea sau falca; parcă ar fi o sculptură văzută totdeauna din acelaşi loc. Obosim privind o asemenea expresie violentă şi care devine mai tiranică pe măsură ce o observăm mai mult. La aceasta desenul aduce un corectiv prin facilitate, am putea spune aproape prin vidul şi abstractul ce-i sînt caracteristice. El invită atenţia să alerge. Dar culoarea o reţine, mai ales culoarea studiată şi bogată, care împovărează o linie bine aleasă. Iată de ce procedeele desenului care pregătesc portretul trebuie totdeauna să cedeze în faţa culorii; de aceea e mare depărtarea de la o schiţă frumoasă la un portret frumos. În sfîrşit, trăsătura dominantă izbeşte într-o operă terminată, bunăoară un neg pe nas, dar de asemenea, din aceeaşi pricină şi o sprînceană încruntată, o frunte boltită, un rid urîcios în colţul buzelor, şi chiar o barbă ţepoasă, care în fond nu exprimă nimic. Aceste trăsături creează caricatura.

Pictorii au obiceiul să deseneze modelul în multe atitudini, înainte de a definitiva un portret. Procedînd astfel, modelul le devine familiar; dar trebuie să mai observăm că fiecare crochiu îl corijează pe celălalt, şi că portretul va trebui să spună în acelaşi timp ceea ce ele exprimă prin succesiunea lor, şi chiar mai mult. Luînd deci desenul drept ceea ce este, artistul izbuteşte să sesizeze acel echilibru al

chipului care se potrivește căutărilor pictorului. Trebuie să ținem seama că schița finală a portretului, luată ca desen, este pentru ochiul spectatorului cea mai puțin asemănătoare dintre toate, căci toate mijloacele obișnuite pentru a realiza asemănarea cu modelul sînt eliminate; ea nu este decît forma exactă a aparențelor colorate fără nici o linie caracteristică, fără nici o umbră sculpturală. Forma concretă este aproape ștearsă; ea va reveni încetul cu încetul, dar mai ales culoarea, pînă cînd expresia sentimentului dominant, care îi asigură asemănarea, îi dăruiește realitatea. Munca îndelungă a pictorului nu respectă altă regulă decît imitarea aparențelor colorate, prin retușări, care străbat tot ansamblul pînă cînd un prim reflex — durabil — al expresiei interiorizate servește de acum înainte de model pentru a-l armoniza cu restul portretului. Această lumină crește și descrește după cum pensula este pusă la întîmplare; și tot secretul acestei arte rezidă în atenția constantă de a sesiza la model expresia picturală, atît de fugitivă și de a o recunoaște în operă; așa se întîmplă că toate tatonările sînt utile și onestele căutări subsidiare ajută la definitivarea culorii și asigură victoria. De aceea nu improvizăm niciodată un portret. Această armonie între răbdarea spiritului care-i necesară și exigențele materiei care se interpun în realizarea operei explică destul de bine de ce cea mai bună copie este atît de departe de original; căci copistul ignoră această îndelungă naștere. Și imposibilitatea de a face portretul unui portret pune în valoare munca specifică pictorului, ce creează portretul unui om; căci acum sîntem mai deplin convinși că adevărata asemănare nu constă în ceea ce ține de formă și care poate fi imitat mecanic, ci în jocul culorii bine alese, care este hrănită de răbdătoarea căutare a pictorului; astfel că în ascunzișuri, în densități, în amestecul dintre pasta uscată și cea proaspătă, nimic nu este la drept vorbind căutat, dar totodată nimic nu este inutil.

Așa cum există gîndire în munca sculptorului, căreia îi corespunde gîndirea sculptată, la fel există iubire în munca pictorului, căruia îi corespunde sentimentul pictat. De aceea acțiunea de vizionar domină în munca sculptorului; în aceea a pictorului mai degrabă speranța și rugăciunea. Ascetismul este comun ambelor, căci și una și cealaltă trebuie mai întîi să înlăture mijloacele facile și dorința de a plăcea. Dar, pe

cînd sculptorul acționează imperios, mai sigur a doua zi de ceea ce va face datorită a ceea ce a făcut, pictorul n-are alt ajutor decît un presentiment puternic precum și statornicia; ca și cum ar aștepta un miracol. Astfel harurile sentimentului se transmit între model, opera pictorului și el însuși. Există deci o „mistică" a picturii, așa cum a arătat Balzac în *Capodopera necunoscută*. Și, printr-o reacție firească, deoarece sentimentul cheamă sentimentul, există totdeauna ceva mistic într-un portret frumos. Adesea în sensul cel mai strict, după cum arta religioasă a dovedit-o, dar lirismul există totdeauna, intensificînd iubirea profană, ambiția, melancolia și chiar frivolitatea. Așadar nu numai că nu va fi un merit pentru un portret de a semăna cu modelul, ci mai degrabă onoarea modelului este de a semăna cu opera. Astfel darurile iubirii sînt simbolizate, căci iubirea face să existe ceea ce pictorul iubește. De aceea iubirea maternă este modelul preferat al pictorului.

7.

DESPRE SENTIMENTE

Există ambiguitate în acea observare și imitare a naturii, care ar fi scopul ultim al pictorului. Nimic n-ar împiedica să se reproducă prin desen și culoare chipul muribunzilor sau al condamnaților la moarte. Durerea și oroarea în paroxismul lor ar fi cele mai bune modele pentru pictor, dacă și-ar propune să emoționeze printr-un realism înspăimîntător sau rar. Am putea picta și nebunii. Goya a desenat acele grimase de infern și cea mai viguroasă din operele sale, în acest gen, este fără îndoială aceea a unei femei dusă la tortură — călare pe un asin — cu inscripția: „Fără speranță". Dar pictura, după cum s-a spus, are mai mult de căutat. Este deci indicat să explicăm sumar cum „înfloresc" sentimentele și în ce împrejurări firea omenească se dezvăluie mai bine pe chip. Firește nicidecum în timpul catastrofelor, cînd domină doar instinctele; nici cînd sîntem bolnavi sau bătrîni, instinctele manifestîndu-se atunci mai vizibil; ci mai curînd în societatea bine organizată cînd planta umană se dezvoltă potrivit naturii ei proprii, nu ca ste-

jarul noduros în mijlocul furtunii, nici bîntuit de gînduri ca omul singuratic, ci mai degrabă între aceste două extreme, datorită acelor sentimente ce se nasc de obicei din relațiile umane și pe care a trebuit să le denumesc politice, restabilind toate sensurile acestui cuvînt atît de bogat. Ceea ce caracterizează pe omul civilizat în orice epocă este acceptarea fără rezerve a unei orînduiri a puterilor și obligațiilor care face ca fiecare din noi să avem păreri, judecăți, speranțe, un fel de a iubi și de a voi, în sfîrșit o întreagă viață tainică ce creează totuși armonia cu ceilalți. Un anumit aspect o exprimă mai bine decît semnele; și deși politețea și prudența nu oferă în schimb decît moneda cea mai devalorizată, totuși aceste sentimente, în ordinea umană a fiecărei zile, deși nu se înțeleg, totuși își corespund. Pe scurt, constrîngerile politeții determină sentimentele să-și fixeze totdeauna prima lor expresie și, în schimb, ne învață să ghicim, să presimțim, să slujim, să tulburăm acel fond bogat de dorințe și curaj care valorează mai mult decît arătăm, chiar dacă n-ar consta decît în fericirea care-i ca o podoabă a copilăriei. Iubirea se hrănește din asemenea bogății presupuse și nu se înșală niciodată, atît cît semnele de politețe ar lăsa să se creadă după aceea. Căci este totuși adevărat — deși se ignorează prea mult — că sinceritatea fără nici un ceremonial nu exprimă decît capriciul sau oboseala, în sfîrșit tot ce-i mai puțin firesc; de unde rezultă că dramele reale n-au aproape niciodată sens; spiritul se frămîntă zadarnic să le descifreze. Fiecare a asistat la acele scene de familie în care tristele improvizații ascund atît de profund sentimentele și afecțiunile adevărate. În orice artă, dramă sau roman, artistul trebuie să refacă totul. Și mai mare-i chinul pentru pictor, care vrea să fixeze cu ajutorul culorii sale acele acuzații și blesteme. Am putea picta o criză de tuse? Dar cît de repede uităm cînd sîntem sănătoși! Cum natura își capătă din nou drepturile! De aceea culorile ce exprimă sănătatea sînt adevăratul limbaj al pictorului; și orice expresie redată prin culori conține totdeauna o oarecare fericire care alungă chiar șiretenia, tristețea sau grija. Îndată ce sentimentul nu mai bate pasul cu viața, pictorul nu mai găsește nimic de luat de la ea. Viața ar fi deci primul obiect al pictorului. Am îndrăzni chiar să spunem, prin alte cuvinte, că fericirea

care însuflețește toate picturile celebre, sau mai curînd tinerețea pasiunilor, chiar la tiran, la avar și la cel melancolic. Iată de ce pictorul dacă știe să picteze este totdeauna mai aproape de adevăr decît moralistul sau romancierul, care încearcă totdeauna sau aproape totdeauna, să exprime instabilul sau imposibilul, deoarece nu zugrăvește pasiunile folosind culorile vieții. Iar pasiunile altuia sînt adesea ca un cuvînt luat la întîmplare dintr-o carte. „A fi sau a nu fi", aceasta înseamnă, între altele, că dacă alegem viața, trebuie să găsim totul în noi, și să ne resemnăm; în sfîrșit, să fim mai fericiți decît ar trebui și chiar decît am vroi. Acesta este sensul profund al podoabei și al acelei înfățișări a portretelor, care mai este o podoabă. Firea omului se arată aici viguroasă și persistentă, încît ajunge să sfideze și timpul. Imagini de nezdruncinat, Hamlet, împotriva spectrelor amintirii, care nu spun decît un lucru.

8.
DESPRE SIMBOLURI

O suită de gesturi stăpînește ca un mesaj cifrat, căci răgazul lipsește. Și această gîndire mercenară creează tot echilibrul și întreaga fericire a celor mai mulți. Iată de ce chiar răgazul este umplut adesea cu discuții ireversibile și fără pauze. Nu vom înțelege niciodată această agitație sterilă dacă nu ținem seama de gîndurile hoinare, curînd informe, din pricina cărora visarea este odioasă pentru mulți. Și tocmai în aceasta rezidă slăbiciunea desenului, care presupune o atenție intensă și disciplinată; copiilor și spiritelor slabe le trebuie o suită de desene pentru a le concentra atenția, așa cum procedăm cînd le spunem vorbe de haz sau frivole. Și observăm că frivolitatea este un fel de judecată anticipată care își interzice să se fixeze asupra vreunui subiect din cauza spaimei de vid. Dar trebuie să înțelegem că un gest nestăpînit, ca și o lectură necontrolată, dă firesc naștere la acele zănatice asocieri de imagini și cuvinte care te fac să urăști aproape totdeauna libertatea de a gîndi. S-a arătat îndeajuns aici felul în care poezia și elocința și, mai ales muzica, conduc spiritele slabe și le poartă din clipă în clipă. Cum ajunge

și prozatorul la aceasta fără a supune semnele legii timpului și ritmului, o vom explica de asemenea în măsura în care arta cea mai ascunsă o poate permite. Unul din mijloacele cele mai eficace pentru realizarea acestui țel este fără îndoială concordanța imaginilor și acele comparații scînteietoare care fac chiar fantezia să se împace, într-un fel, cu rațiunea. Arta romancierului, după cum vedem în *Crinul din Vale*, trezește astfel și adună toate puterile sufletului, printr-un fel de pictură răbdătoare, cu tușe succesive, dar care se cheamă și își răspund. Aici este închis secretul figurilor de cuvinte și cea mai profundă retorică.

Pictura se îndreaptă mai direct spre același țel, dar nu cu mai multă ușurință; căci operele ce se lasă contemplate, fără ajutorul comentariilor din afară și care, printr-un schimb nesfîrșit îmbogățesc, în același timp, ceea ce se contemplă și pe cel care contemplă, asemenea opere sînt rare și de obicei apreciate ca mai valoroase decît toate celelalte lucruri; cult despre toate cultele, despre care trebuie să se dea socoteală. Și prima consecință a unei picturi frumoase este o contemplare atît de bogată cît o voim și care ocupă și „adună" tot sufletul, printr-o infinită varietate, dar redusă îndată la acea formă colorată ce poate purta orice; cea dintîi cauză, care marchează și ea contradicția profundă dintre pictură și desen, este că linia evocă formele, pe cînd culoarea sentimentele. Și, în timp ce formele fără obiect creează imediat un vid inconsistent, un haos unde materia lipsește, și care poate oferi o oarecare idee despre dificultățile matematicei, poate cele mai puțin suportabile, dimpotrivă sentimentele nu se dezvoltă nicidecum în spațiu, ci îmbogățesc timpul imperturbabil și se intensifică prin negația lucrurilor din afară împrumutîndu-și forța unele altora, ca acele tonuri suprapuse ale unei culori profunde și bogate, oferind o transformare progresivă care adună amintirile despre sine. La aceasta ajută, dezvăluindu-se treptat, acea expresie umană a chipului pictat, care înseamnă și o modalitate de a simți sau de a fi pentru sine, absolut unică și astfel inexprimabilă în afară de pictură, dar care printr-o conversație mută sau prin schimbul acelor semne prodigioase, face să se dezvolte neîncetat orice viață individuală și o înalță fără a îngădui totuși să se uzeze sau chiar fără să încerce cea mai neînsemnată acțiune.

Aceste schimburi ar fi scopul ceremonialului și triumful său, fără acea timiditate a ființei umane cînd este privită și manifestă imediat unele semne de disperare, vreun mesaj mincinos și amăgitor, prin simplul freamăt al neliniștei. Dar portretul nu conține nicidecum neliniște. De aceea clipa cînd două caractere umane, în tăcerea semnelor, se sesizează reciproc, dar pentru a se ascunde unul altuia și a se înșela imediat pe sine și pe celălalt, prin semnele iubirii și ale prieteniei, acest moment nu este decît primul moment al contemplării picturale. Primului fior al neliniștei — căci orice ființă umană stăpînită de un sentiment este tulburată — primei sfieli i se pune imediat surdină în acea pictură fermă, unde iluziile desenului sînt mai întîi strunite, și care nu se schimbă nicidecum din cauza emoțiilor noastre, făgăduind să fie aceeași, fixînd simțămîntul fără a-l limita. Trebuie denumit simbol, după primul înțeles al acestui cuvînt, un asemenea „obiect" care înseamnă el însuși, fiind în el însuși o lume, și oricîte alte lumi am voi, deosebite de el și asemănătoare lui; și simbolul este pentru sentimente ceea ce-i alegoria pentru gîndire. Înțelegi astfel cum arta portretului și arta sacră se pot confunda, și pînă la urmă de ce-i important ca un simbol să se asemene aidoma cu un model care a trăit; dar și cum modelul poate să dăuneze operei îndată ce le comparăm. Paradoxuri ale picturii, și, ca toate paradoxurile, semne ale unor adevăruri bine ascunse, și poate nu este inutil să le explicăm — în măsura în care e posibil — pentru sine și pentru alții, căci nu arareori se întîmplă ca judecăți grăbite să ne strice cele mai mari bucurii.

9.

DESPRE NUD

În *Sartor Resartus* care este o profundă filozofie despre costum, temperată de un ton glumeț, Carlyle are curajul să propună prezentarea unor oameni despuiați într-un salon, academic sau tribunal. Există delictul de lezmajestate în acele zeflemeli sălbatice, ca și în cuvintele lui Shakespeare care concretizează pe deplin ideea despre „relele diavolești".

Sînt de ajuns necazurile destul de obişnuite, boli, oboseală sau bătrîneţe, pentru a explica sfiala. Dar sfiala este foarte puternic legată şi de acele obiceiuri politicoase care ne ascund cele mai multe din semnele naturii şi tempereazā astfel violenţa sentimentelor nestăpînite. Gîndurile noastre sînt abătute cu uşurinţă; este de ajuns un strigăt sau o mişcare neînsemnată de frică pentru a le izgoni; chiar mai puţin: un bărbat care a uitat să-şi pună cravata ne surprinde, sau mai curînd, cum afirma Pascal, un om pe jumătate ras. Iată de ce goliciunea produce totdeauna un fel de delir în care la început avîntul plăcerii nu domină; exaltarea orgiacă ar fi mai degrabă o reacţie şi un fel de leac. Fiecare ştie că artiştii, în atelierele lor, învaţă curînd — ca şi modelele pe care le folosesc — să-şi stăpînească acele impresii puternice; dar nu-i logic să vrei ca şi cei care privesc să înveţe astfel, chiar dacă sînt şi ei pictori. Remarcăm de asemenea că a existat în toate epocile de înaltă civilizaţie o pictură senzuală, dar tainică. Sînt de ajuns aceste observaţii pentru a invita lectorul să fie sincer cu sine şi să nu judece niciodată cu uşurinţă.

Trebuie deci ca totdeauna nudul să fie abstract sau expresia unui moment. Iată de ce cînd este desenat surprinde mai puţin. Şi s-a explicat de ce sculptura, fără a provoca scandal, reprezintă corpul gîndind în singurătate. Dar pictura este purtată atît de departe de această severă abstracţie, ea se străduieşte atît de firesc şi cu atîta forţă expresivă să se adapteze sentimentelor cîştigate asupra animalului prin costum şi uzanţele societăţii civilizate, încît ne putem întreba dacă nudul nu este totdeauna un fel de rătăcire sau de negaţie pasionată. Cea mai banală observaţie ce se poate face în această privinţă este că nudul-portret este rar şi cvasi-imposibil. Şi putem prevedea că înlăturarea formelor de ceremonial şi a sincerităţii depline o să gonească şi o să împrăştie pasiunile în natura animală, în fond instinctivă, separîndu-le cu totul de gîndire, care, dacă le înlocuieşte, va rămîne pustiită şi puţin buimăcită. Adevărata pictură, prin forţa însăşi a mijloacelor sale, nu poate decît să cîştige „fixînd" acest fel de nebunie. Pictura ca orice artă este complexă şi trebuie cucerită. După cum

sculptura se neagă pe ea însăşi în statuia pictată, la fel pictura se neagă pe ea însăşi în nudul-portret. Această observaţie, dacă o veţi verifica studiind două sau trei exemple celebre, va confirma îndeajuns definiţiile noastre.

Potrivit principiilor expuse, putem pune rămăşag că pictarea obişnuită a nudului, nu spun fără talent, va fi totdeauna fiică bastardă a sculpturii, adică alegorică, figurile reprezentînd gîndiri superficiale şi chiar străine de ele, şi detaşate de asemenea de sentimentul individual. Culoarea va fi atunci ornamentală mai de grabă decît expresivă şi chipul va pierde cu totul şi în mod voit acea expresie de asemănare atît de bogată prin ea însăşi şi fără mărturia modelului. Oricine observă că munca migăloasă a pictorului pentru a da subtilităţi culorii va dispare faţă de grija compoziţiei exterioare, culoarea ne mai exprimîndu-şi adevărul ei şi forma însăşi devenind arabesc care flatează, căci culoarea corupe totdeauna desenul. Aceste consideraţii sumare explică îndeajuns şi poate mai mult decît merită, grupurile de zei şezînd pe nori, şi cortegiile de naiade şi sirene fardate, zburdînd, plutind sau înotînd, deşi asemenea creaturi nu pot merge niciodată. Astfel, ideea picturii se regăseşte din nou aici ca o pedeapsă pentru pictor.

La aceste două specii de pictură a nudului, dintre care una mai este pictură, trebuie fără îndoială să adăugăm pe a treia, care ar fi pictarea nudului aşa cum există în libertatea şi firea lucrurilor. Sensul acestei picturi tinere şi care ar salva nudul pictural, constă fireşte în negaţia deplină şi sigură a picturii, cu personaje înveşmîntate şi solemne. Căci observăm că ceea ce izbeşte mai ales la nudul-portert este ceremonialul prezentat şi negat. Dacă obiectul principal al picturii este luat din natura agrestă, neîmpodobită, uriaşă, ca şi din ceruri, din ape şi din păduri, nudul se va potrivi aici mai bine atunci făcînd parte din lucruri, învăluit şi ca înveşmîntat de reflexe şi de aerul transparent şi exprimînd astfel acea înrudire a omului cu pămîntul pe care ceremonia o ascunde atît de bine. Dar atunci culoarea exprimă mai puţin corpul omenesc şi afecţiunile lui decît toate acele lucruri din natură în care se scaldă totdeauna, din care trăieşte şi e făcut. O asemenea măreţie, dacă te stăpîneşte, alungă pasiunile.

10.
DESPRE PEISAJ

Pentru sufletul obosit de atenția încordată, care, în viața de toate zilele, studiază fără încetare chipul uman, repaosul înseamnă percepția lucrurilor de la distanța de contemplare, dacă se poate spune, adică fără a voi să le recunoști și să le denumești pentru folosința noastră. Aspectul lucrurilor, fără nici o prudență a gîndirii ce selectează și deosebește, înseamnă bucuria simplă de a putea percepe, adică și simțămîntul de plenitudine al vieții, dar descătușat de constrîngere, departe de oameni și de toate intențiile umane. Printr-o contradicție de același gen, bucuria de a reprezenta drumuri, păduri, orizonturi decurge firesc după un îndelung și adesea zadarnic efort, pentru a sesiza într-un portret toate sentimentele pe care le trezește vederea unui chip drag, suspectat sau de care ne temem. Dar trebuiau saloane și grădini pentru a asigura o asemenea atitudine împotriva existenței, și alte cauze dintre care dezvoltarea orașelor industriale și a caselor ieftine de închiriat este una din cele mai importante; de asemenea libertatea politică și chiar morală și religioasă, care descătușînd de constrîngerile politeții făcea ca toate chipurile să aibă o înfățișare obișnuită.

Înțelegem astfel caracterul paradoxal al acestei arte a peisajului, care, chiar în operele sale cele mai realizate, se leagă totdeauna de acest prim aspect pe care le iau lucrurile, îndată ce nu trezesc interese și pasiuni. Ceea ce nu poate dura mult timp cînd e vorba de o contemplare visătoare; căci spiritul, dacă nu-i poate acela al poetului sau al romancierului, nu se lipsește îndelung să recunoască locuri și drumuri și, în sfîrșit, să-și facă o idee despre fiecare lucru. Iată de ce pădurarul care apreciază lemnul după copacul căruia îi aparține, sau fermierul ce vrea să socotească sacii de grîu sau snopii de furaj, nu înțeleg bine pictura de „plein-air". Dimpotrivă, fericită clipă pentru orășean cînd „prinde" această lume mai de aproape sau mai de departe, cu o singură privire — fără să se gîndească să interpreteze culorile și umbrele și să dea tîrcoale fiecărui lucru. Căci arta pictorului peisagist înseamnă, mai întîi, a privi totdeauna astfel, fără să numere frunzele, nici chiar arborii, și fără să se gîndească la altceva cînd se uită la o clopotniță, la acoperișul unei case, la o grămadă de crengi, decît ca la niște pete diferit colorate; pe urmă, cînd execută, trebuie să se supună totdeauna viziunii imediate, să revină la ea, să păstreze acea relație dintre culori care face o singură ființă din toate lucrurile și, în sfîrșit, să dăruiască spectatorului, pentru un lung moment, o reverie, care să-l emoționeze fără a-l tulbura. Se înțelege cîtă valoare are o asemenea pînză pictată care „transportă" la oraș — pe meleagurile unde totul este observație pătimașă, grijă și calcul — această viziune „destinsă" și acel surîs al naturii totdeauna plin de prospețime.

Dar condiția acestei arte binefăcătoare este dublă. Căci spiritul nu se poate interesa din calcul la vederea lucrurilor, care aflîndu-se acum în fața lui, își păstrează mereu primul lor aspect și respinge ideea. În consecință, spiritul poate să-l evite pe o mie de căi diferite și să revină la grijile lui obișnuite, ceea ce se întîmplă pe negîndite, și din cauza unei reverii haotice, fără țel, poate să plictisească. Trebuie deci ca tabloul pictat, fără să prezinte altceva decît prima și neașteptata apariție a unei „lumi", să sesizeze totuși și să rețină mai întîi prin acea emoție care rezultă dintr-un joc plăcut de culori, și totodată prin sentimentul intens al unei naturi puternice și prietenoase; ceea ce se întîmplă mulțumită acelor drumuri care duc nu se știe unde, acelor locuri umbroase unde ți-ar place să te întinzi, acelor izvoare de unde ai bea cu drag, acelui aer pe care ți se pare că-l atingi și-l guști, acelor meleaguri ce trezesc forțele și pregătesc corpul să acționeze — dar totul fără a excita cu nimic dorința care rămîne astfel difuză în timp netulburîndu-i echilibrul. Ceea ce nu reușesc absolut de loc — după cum se înțelege prea bine — spectacolele rare care mai întîi uimesc și ne îndeamnă să denumim lucrurile și să le evaluăm dimensiunile. Dimpotrivă, trebuie un peisaj familiar, bunăoară o vastă perspectivă muntoasă, o vale întinsă, sau un drum într-o pădure, sau un codru bătrîn, sau o plaje, dar fără acele stînci cu aspect fantastic, care sînt prea vizibile. Deci nu-i de dorit ca peisajul să fie recunoscut cu ușurință; rezultă o activitate a spiritului care „dă tîrcoale" operei și interpretînd-o o percepe intens însoțind-o de comentarii, fără să reușească însă îndeajuns s-o înțeleagă; trebuie, în sfîrșit, să se evite ca spectatorul să spună: „Ce fel de arbore

e acela?" şi să-şi caute în tablou casa lui şi a vecinului. Şi aici se poate spune că o confruntare între model şi operă nu este bună decît pentru artist. Iar procedeele destul de şocante uneori, ca tonurile de culoare intensă, sau poantilismul, armoniile de culori forţate, căutate cu tot dinadinsul, în sfîrşit tot ce constituie o manieră, în această artă dificilă şi încă bîjbîitoare, are totdeauna drept ţel de a îndemna spiritul să nu observe lucrul, ci opera. Dar, în acelaşi timp, dacă spiritul nu se descurajează, el se formează şi învaţă să vadă fără prejudecăţi, căci acei ce nu ştiu să vadă de loc caută spectacole rare şi curînd se plictisesc şi de ele; pe cînd cel ce s-a deprins să vadă, sesizează pînă la urmă pretutindeni frumuseţea. Adevăratele frumuseţi ale naturii datoresc mult pictorilor.

S-a numit impresionism acea artă cuceritoare şi îndrăzneaţă; termenul destul de barbar exprimă cel puţin cu vigoare energica negaţie a ideii şi reîntoarcerea la ceea ce simţim spontan, la „sufletul" picturii şi care avea să transfere de la portret la pictor bucuria de a exista pentru sine. Totuşi această „mistică" nu pune capăt picturii. După cum existenţa noastră nu e de sine stătătoare şi se sprijină pe tot universul în fiecare moment, la fel propriile noastre sentimente nu le dobîndim pe deplin decît printr-o reîntoarcere la „lucruri" aşa cum ni se înfăţişează şi care prin fericirea de a exista, sînt atunci toate frumoase. Dar trebuie să străbatem un drum lung ca să reuşim să acceptăm aparenţa şi să ne încredem în ea. Un copil vrea adesea să pună doi ochi la profilul unui om; pentru că vrea să deseneze după realitate. Dar această căutare a adevărului potrivit unei teorii este un fel de sclavie; în două feluri; căci, în primul rînd, industria noastră harnică înfăţişează lucrurile aşa cum sînt în realitate, neţinînd seamă de primul aspect spontan şi de toate celelalte. Dar o asemenea căutare se face şi sub semnul fricii. Ideea că aparenţa înşală este o idee păgînă sau ţărănească, ceea ce înseamnă acelaşi lucru. Atît timp cît aspectele fugitive, formele difuze, reflexele, umbrele nu erau încorporate în real, trebuia deci, pentru că eram nevoiţi să le vedem, să dublăm acest univers şi să inventăm zeii agreşti. Dar, ca să vorbim cu rigoare şi aşa cum spune Descartes, este adevărat că soarele este mult mai mare decît pare, dar de asemenea este la fel de adevărat că nu pot să-l văd decît cum

îl văd şi că această aparenţă exprimă fidel depărtarea îmbinată cu măreţia; la fel, băţul care pare rupt ne face să cunoaştem suprafaţa apei; reflexul înseamnă lacul, iar mirajul el însuşi o mişcare a aerului încălzit de pămînt. În cele din urmă, nimic nu e înşelător, totul este adevărat în această aparenţă. N.B. Mai există încă o separaţie violentă între lume şi ideea despre ea, dacă, sfărîmînd aparenţa, îi risipesc fragmentele după capriciul atenţiei neliniştite. Printr-o revenire la copilărie, conceptul, deşi fragmentat, mai există ca o obsesie, în căutările paradoxale în care forma geometrică revine, separat, marcată de inteligenţă. Astfel, încercările pictorilor şi succesiunea însăşi a tuturor operelor arată drumul gîndurilor noastre. Iar pictura trebuia să ne dezvăluie în toate obiectele frumuseţea lumii, în momentul cînd mecanicile abstracte şi gîndurile abstracte aveau să le mărească mult valoarea.

CARTEA A NOUA

DESPRE DESEN

1.

DESPRE GEST ȘI SCRIERE

Scrierea naturală înseamnă gestul fixat. Mîna înarmată de un bețișor marchează un punct pe nisip sau trasează o limită, prin gestul însuși care le arată. Iar acțiunea, care este primul gest, lasă de asemenea urme, pe pămînt, pe iarba proaspătă, în desișul pădurii. Urmele prietenului sau ale dușmanului, acelea ale jivinelor sau ale vînătorului au fost prima scriere. Citirea a fost o completare, mergînd de la dîra lăsată de ghiara leului la acesta. Gîndirea, în fața acestor semne fixate și cercetarea înțelesului lor după succesiunea și ansamblul lor, a fost fără îndoială primul efort al spiritului; căci îndată ce semnele se mărginesc să apară și să dispară, imaginația este nedisciplinată, pe cînd percepția „semnului" care rămîne formează un focar de atenție, în jurul căruia gîndurile răzlețe sînt permanent readuse. Astfel se explică de ce plăcerea de a citi este nelimitată, chiar de a citi ceea ce știi: și este primul leac împotriva plictiselii și a tuturor pasiunilor, și în general împotriva acelor nevolnice și incoerente strădanii, care preocupă un spirit fără obiect. Litera noastră A, încă mai seamănă cu alfa grecilor care nu era decît imaginea simplificată a unui cap de bou. Astfel, oamenii au trecut pe nesimțite de la primele semne, atît de impresionante, la șirurile de litere imprimate, tot urme umane și care au ceva din forma și activitatea noastră, și din obiecte. Scrierea atît de schimbătoare de la unul la altul, în ciuda modelelor invariabile, păstrează în configurația ei gesturile, atitudinea și felul agitației stăpînite, care este proprie fiecăruia din noi. Astfel procedează grafologii, ca niște magicieni, căutînd sursa, cu rezultate fericite uneori. Dar fiecare recunoaște, iubește sau urăște un anumit scris; fiecare din noi este un îndrăzneț grafolog.

Că scrierea a fost la început o suită de imagini simplificate ale lucrurilor o dovedește încă și acum, bunăoară, limba chineză, căci scrie nu cuvîntul ci lucrurile. Schimbările acestor semne au drept scop de a scurta scrierea, în două feluri: înlăturînd tot ce nu-i necesar și căutînd traseul continuu. Aceste transformări n-au nici o limită, căci lectorul învață să citească; și mai bine încă, se găsesc o mie de motive, publice și particulare, de a nu scrie decît pentru un anumit grup de oameni. Această condiție de război domină toată istoria limbajului și explică îndeajuns de ce asemănarea între semne și obiecte este acum aproape imposibil de regăsit. Cum se observă la primele desene ale copilului, sînt suficiente puține trăsături caracteristice pentru a stabili asemănări. În consecință, trebuie să ne gîndim că întîile „semne" scrise au fost curînd abstracte și ermetice. Și se observă că la populațiile cele mai înapoiate, semnele simple ca cercul, crucea, triunghiul au un înțeles foarte larg și sînt magice totdeauna și inteligibile doar pentru inițiați. De altminteri graba explică tot și se explică îndeajuns pe ea însăși, nu numai prin împrejurări, ci dintr-o nevoie de a supune un obiect gîndirii, care fără o asemenea prevedere, se pierde imediat în divagațiile cele mai zănatice. De aceea a scrie este totdeauna un act sacru, mult mai hotărîtor decît cuvîntul, pentru a face să se producă acel miracol al gîndirii sfidînd lucrurile. Arhimede, se spune, cerceta o figură pe care o desenase pe nisip cînd a fost ucis de un soldat. Din aceste motive scrisul a fost totdeauna o acțiune vie, un fel de decret, cu totul deosebită de un desen studiat. Și nu trebuie să credem că desenul a fost mai întîi concret. E mai verosimil că scrierea veche a fost sursa comună a două maniere de a descrie prin „semne fixate": una prin care se adaugă un semn în urma celuilalt și astfel printr-o îndelungată evoluție a rezultat scrierea sunetelor; cealaltă, care modifică semnul însuși, adăugînd și ștergînd, în sfîrșit căutînd o imagine a obiectului. La acest al doilea fel de semne s-a ajuns fără îndoială prin urmele picioarelor și ale mîinilor în pămîntul moale și de asemenea prin umbrele care dau un contur precis. De altfel crăpăturile pămîntului uscat și ale lemnului ofereau „schițe" pe care și acum fiecăruia îi place să le termine,

nu atît pentru plăcerea de a inventa ci pentru a recunoaște mai bine și a „fixa" mai bine gîndirea. Trebuie să revenim mereu la ideea că interpretările acestor forme naturale, atît timp cît sînt instabile, constituie vedenii ce neliniștesc, mai ales cînd frica le dă importanță; sînt visuri de o clipă pe care le alungă un desen mai finisat, ce nu mai reprezintă decît un singur lucru. Oricum, a scrie înseamnă a te trezi. Nu văd în acest univers decît cerul înstelat, care ar putea să îndepărteze vedeniile și iată de ce orice rugăciune se îndreaptă spre el. Celelalte lucruri se schimbă prea mult ele însele și totodată din cauza mișcărilor noastre. Iată de ce adevăratul gînditor al timpurilor străvechi ar fi mai degrabă un om care privește. Trebuie să fi citit mult și să fi scris mult pentru a putea privi. Cît despre meditația cu ochii închiși, fără un obiect de nici un fel, ea nu mă înșală; pasiunile o preocupă. În sfîrșit, este firesc ca „scrierile" unui om să valoreze mai mult decît gîndurile lui, deși, la prima vedere, ai fi dispus să crezi contrariul. Dar n-am ajuns încă la arta de a scrie, deși sculptura, pictura și desenul ne apropie de ea, după cum putem observa.

2.

DESPRE LINIE

Linia este o invenție proprie desenului. Căci nu există linii care să circumscrie formele; prin urmare nici un artist nu va nega că desenul este o interpretare a formelor și o tălmăcire a volumelor și a suprafețelor prin linii. Nu fiindcă natura nu ne prezintă uneori linii în aparența ei, cum observăm la delicatele ramuri ale pomilor, sau la păr și barbă; dar remarcăm că un desen bun nu urmează aici natura. Artistul nu va reprezenta ramurile delicate prin linii, ci va desena un trunchi prin două linii, evitînd să copieze „liniile" scoarței. La fel, părul și mustața vor fi mai bine desenate printr-o linie care le delimitează forma decît prin linii nenumărate, ca în realitate. Astfel, desenatorul traduce prin linii ceea ce nu înfățișează liniile și neglijează adesea liniile pe care i le prezintă natura. Este suficientă această observație pentru a evita să confundăm perfecțiunea artei fotografice

cu perfecțiunea desenului. Linia desenului nu este deloc imitația liniilor obiectului, ci mai degrabă urma unui gest care sesizează și exprimă forma. Iată de ce în desen recunoaștem la fel de bine artistul ca și modelul. Printr-un contur îndrăzneț, simplificat, continuu, forma se evidențiază și o asemenea judecată place. Dar mai e și altceva de spus despre linie; este „semnul uman" și poate cea mai viguroasă expresie a judecății.

Linia dreaptă a geometrilor este promptă ca fulgerul și aproape imaterială. Din trei stele facem imediat un triunghi, fără nici un ajutor al lucrurilor. A gîndi astfel triunghiul — doar cu puncte — înseamnă un mijloc de a înțelege mai bine acel raport imediat și indivizibil între două puncte care se numește o linie dreaptă. Or linia desenului este mai materială și mai lentă, dar, în desenele desăvîrșite ia ceva din imponderabilitatea liniilor gîndite; și nu trebuie niciodată să spunem, oricît de imponderabilă ar fi, că ne satisface; și nu spunem de ajuns, căci cu cît este mai diafană, cu atît exprimă mai bine. Nimic nu-i mai frumos ca un desen adevărat, clar, fără umbre, nici hașurări, puțin efasat. Observăm adesea că reproducerea mecanică a unui bun desen, prin gravură sau fotografie, îl face mai expresiv, mai imaterial. Și niciodată nu desenăm bine prin trăsături accentuate; negrul opac și împovărat, urma găunoasă pe hîrtie, toate dîrele poroase, departe de a sublinia forma, dimpotrivă o estompează. Pentru a înțelege această caracteristică a celor mai bune desene, trebuie să băgăm bine de seamă că desenele cu umbre și gravurile sînt copii sau imitații de pictură. Specific desenului — prin care se deosebește atît de pictură cît și de sculptură — este de a se putea lipsi de materie. Iată de ce există o frumusețe a desenului, independentă de model, și chiar de orice formă de obiect; un desen e frumos așa cum un scris e frumos. Citim clar într-un desen stăpînirea de sine și acea profundă politețe care cumpănește gesturile, dar însuflețită de spiritul ce hotărăște. Această forță fără pasiune, și care vorbește numai spiritului, este podoaba artistului; operele lui, sculpturi sau picturi, pot să-i aducă cu mult mai multă glorie decît desenele, dar el în desenele lui se regăsește. Trebuie să ne gîndim aici la Leonardo da Vinci și la schițele lui desăvîrșite pe care le făcea în mod obișnuit.

Nu-i de loc adevărat că orice chip poate place cînd este pictat, nici orice atitudine sculptată. Sensul acestor opere viguroase purcede în întregime din obiect; iată de ce trebuie să existe în el ceva odihnitor și stabil, iar desenul nu alege; pentru el totul e bun, alegerea lui constă în linie, nu în lucru. Un om care-și întoarce capul, mișcarea unui braț sau a unei mîini, un picior așezat pe pămînt, un moment surprins și fixat, iată felurile desenului. S-a spus destul despre arta japoneză că surprinde un moment din viață. Dar japonezii desenează mereu, și chiar cînd folosesc culoarea, nu pictează de loc. Desenul maeștrilor noștri este mai sever, mai precis, el se separă mai bine de celelalte arte. Am putea risca să afirmăm că se întîmplă la fel cu poezia noastră, adesea mai puțin plăcută la prima vedere decît acele scurte poeme ale Extremului Orient care se aseamănă cu niște desene emblematice. Proza este de asemenea un rod rar, rod al culturii și care disprețuiește mijloacele exotice. Desenul este cu siguranță potrivit pentru a face înțeleasă frumusețea prozei simple. Iar lipsa culorii nu-i de loc o imperfecțiune a desenului; dimpotrivă, desăvîrșirea lui constă într-o linie închisă care-i de ajuns. Nimic aici nu vorbește simțurilor în felul sunetelor și culorilor. Deosebirea abstractă vorbește singură; în sfîrșit, înseamnă că judecata vorbește judecății.

3.

DESPRE MIȘCARE

Se întîmplă că pictura și sculptura reprezintă mișcarea prin atitudine, și însăși mișcarea vie, ca de pildă o cursă sau o lovitură de pumn. Totuși aceste arte, prin forța lor chiar, caută totdeauna nemișcarea și, în sfîrșit, toate comorile gîndirii și ale sentimentului pe care acțiunea le devoră. Dimpotrivă, domeniul propriu al desenului este instantaneul, adică mișcarea și acțiunea. Chiar un copil, printr-un desen grosolan, poate foarte bine să facă să se înțeleagă că un cal galopează sau că un om aleargă; artistul, desenînd mai bine, ar da un sens încă mai pregnant acelorași acțiuni. Dar se întîmplă că forma jenează mișcarea; pe scurt, este mai ușor a crea semnificația decît a imita. Procedeele fotografiei

care surprind o poziție într-o clipă, au făcut să se înțeleagă foarte bine în ce fel artistul creează mișcarea; căci fotografiile obiectului însuși nu oferă niciodată imaginea vieții; și este destul de limpede că un moment al mișcării nu înseamnă mișcarea. Mișcarea nu este percepută decît printr-o judecată care leagă mai multe imagini, desenînd de la una la alta o traiectorie continuă. Dar dacă vă gîndiți numai la o poziție a ei, vă gîndiți la nemișcare, așa cum îi plăcea să spună altădată vestitul Zenon din Eléea; săgeata, zicea, în fiecare clipă se află acolo unde se află, deci ea nu se mișcă de loc. De aceea desenul va exprima mai de grabă mișcarea prin efortul arcașului, sau prin săgeata străpungînd ținta. Numai că desenul tinde aici spre scris; el mai curînd simbolizează decît prezintă un anumit lucru.

Observ doar că nu percep niciodată o mișcare prin „semne", fără a trasa dintr-o mișcare de a mea o linie fără conținut. Și prin aceeași mișcare a mea percep o linie care mi-e propusă. Putem să înțelegem astfel de ce desenul este mai potrivit decît alte arte să reprezinte mișcarea. Totdeauna printr-o mișcare reală sau figurată percep mișcarea. Cînd lucrurile și oamenii se mișcă în fața mea, mișcarea lor mă „trage" după ei. În două feluri; mai întîi gestul mîinii vrea să traseze drumul pe care-l urmează pentru ochi; un asemenea gest este adesea stăpînit, dar de îndată ce emoțiile se trezesc, gestul pornește; în al doilea rînd, tot corpul nostru se pregătește și el să meargă; jucătorul de popice urmărește bila cu gestul și adesea cu tot corpul avîntat și stăpînit. Dar linia desenului ne invită de asemenea la gest și mișcare, mai ales cînd este aproape fără conținut, căci orice amănunt ne oprește; astfel sîntem pregătiți prin linii să percepem mișcarea. În sfîrșit, artistul, prin creația lui, ne „cheamă", și chiar, condus fără îndoială în această privință de mișcarea pe care vrea s-o reprezinte, ne pregătește prin forma liniilor la o acțiune vie sau lentă. Ni se pare deci totdeauna că un desen frumos are să înceapă să se „miște". Dimpotrivă, orice pictură prin amănuntele pe care le poartă, chiar dacă vrea să imite mișcarea mai degrabă se oprește în fața privirii, fiindcă privirea întreabă culoarea. Înțelegem astfel forța unui simplu desen. Forma la el este reprezentată prin mișcare, iar mișcarea prin linie. Toate regulile desenului, adică regulile stilului, purced de aici.

Mișcarea, în imaginea încremenită, se exprimă în chip firesc prin efort, care chiar el este figurat prin forma membrelor și a mușchilor. Trebuie deci să alegem, dintre mai multe atitudini succesive, acelea ce corespund tensiunii și pornirii firești. Bunăoară pe alergători n-ar trebui niciodată să-i desenăm în momentul cînd stau în repaus, ci dimpotrivă cînd se sprijină pe pămînt și se avîntă. Vom înțelege, după aceste considerații, îndrăznețul desen al calului în galop atît de deosebit de imaginile instantanee obținute prin procedee mecanice. Este destul de limpede că pictorul și sculptorul pot să reprezinte mișcarea dacă alege bine atitudinea și momentul. Poate trebuie spus că sculptura suportă mai bine decît pictura o asemenea uzurpare a desenului, pentru că „semnele" gîndirii se pot pune de acord cu acțiunea; în ce privește „semnele" sentimentului, nu-i același lucru și este un defect destul de obișnuit și izbitor, de a da un chip expresiv omului care acționează. Ceea ce înseamnă un prost amestec al genurilor. Putem afirma că la operele pictate, mai ales pictate de aproape și prin retușuri, mișcarea vie este întotdeauna neplăcută. În toate cazurile, și chiar cînd culoarea se armonizează cu mișcarea lentă, observați că linia este aceea care dă mișcarea. Este aproape imposibil ca figurile pe jumătate înecate în umbre picturale să fie altfel decît nemișcate. De altfel eu propun aici idei; fiecare să caute exemple, căci nimic nu înlocuiește opera.

4.

DESPRE FORMĂ

Există desene naive ale copiilor la care putem vedea cei doi ochi din față și nasul din profil. Avem de-a face cu un fel de scriere; și numeroase desene, mai bine studiate, cu prea multe amănunte, sînt ratate adesea din nevoia de a spune tot, nevoie care e o consecință a faptului că artiștii vor să reprezinte obiectul așa cum îl gîndim și nu aparența așa cum o vedem. Desenul, artă vie și care sesizează clipa, se mărginește, prin însăși natura lui, nu numai la ceea ce vede, dar chiar la ceea ce exprimă mai bine clipa cînd vede. Astfel e în contradicție cu pictura, care dimpotrivă, caută

esența nu accidentul. Iată de ce pictorul își așază modelul într-un anumit fel și pune în lumină „semnele" naturii. Pe cînd desenul sesizează „semnele" mișcării și prin ea forma. Iată de ce desenul nu se înspăimîntă de profiluri viguroase, ci contrar pictorului, caută mușchii, încheietura gîtului și, în sfîrșit, dezbracă modelul. Linia se îndreaptă deci spre nud prin acea afinitate naturală care o face să caute în formă „semnele" mișcării; și poate datorită „pregătirilor" desenului, invadează nudul sculptura și pictura. Dar și mai mult: cum linia face mai mult pentru mișcare decît modelajul mușchilor, desenul exprimă mai bine forma printr-o linie simplă decît printr-o căutare zadarnică a amănuntelor; linia aleargă și se închide, marcînd îndeajuns, prin inflexiunile ei, trăsăturile secundare care ar frînge-o. Pe scurt, nu există un desen frumos fără o linie continuă; de aceea retușurile nu se fac niciodată prin trăsături scurte, ci mai degrabă printr-o linie care reia linia anterioară continuînd-o. Toți acei care au încercat să deseneze după maeștrii, au remarcat forța acelor linii aproape suprapuse, cînd reunite, cînd separate, totdeauna distincte. Asemenea linii nu există în natură. Totuși mișcarea modelului într-o lumină bună, le face adesea să apară ca un scul pe care îl depeni; această observație dezvăluie secretul desenului; și în același timp legătura dintre desen și mișcare. De aceea linia este de ajuns. Poate numai în arta japoneză putem vedea cum o linie corectă, fără nici o altă urmă de creion, face să apară forma modelată. Prin contur, albul hîrtiei trăiește.

Astfel este deci desenul în stare pură. Așa îl găsim în studiile preliminare ale pictorului și ale sculptorului. Dar artistul care se mărginește la desen împrumută aproape totdeauna cîte ceva de la una din artele vecine. Putem distinge desenul sculptural și desenul pictural. Primul caută relieful prin umbră și modelaj, ceea ce are drept efect de a-l îngreuna și de a fixa „lucrul" atenuînd linia. Adevăratul artist știe să sacrifice mult aici și se limitează de preferință la acele umbre curate și uniforme, care marchează totuși întotdeauna trecerea spre o altă artă: ni se pare că vedem un basorelief. Dar un studiu servil al umbrelor strică cel mai bun desen. Putem fi siguri că un desen cu umbre imitînd procedeul fotografiei nu creează niciodată nimic frumos; pentru că aici umbra domină, în timp ce linia lipsește com-

plet. Trebuie să semnalăm de asemenea hașurările, care prin abuzul de linii, mai ales încrucișate, dăunează încă mai mult liniei. Asemenea procedee pot fi uneori la modă; dar n-am putea cita un desen, umbrit de hașurări, care după zece ani, să merite să-l privești. Desenul pictural folosește umbrele cu totul altfel. Atunci umbra nu mai este de modelaj, ea provine de la alte obiecte, învăluind anumite porțiuni și personaje; este un mijloc de a compune, nu de a desena. Dar aici pericolul consistă în a te gîndi prea mult la pictură și în a căuta mai degrabă sentimentul decît mișcarea. De pildă portretul desenat este o eroare dacă el caută altceva decît o mișcare a modelului. Există o asemănare foarte izbitoare, care se obține prin formă, prin atitudine, prin ținută și prin modul de a ține capul și cu care desenul trebuie să se mulțumească. Orice tentativă dincolo de acestea dă o expresie forțată și fără profunzime, ca un surîs sau o grimasă. Sau atunci orice expresie moare sub trăsăturile firești; căci „semnele“ mișcării, dacă nu însumează, se neutralizează. Această observație, pe care artistul va găsi adesea prilejul s-o verifice, justifică unele definiții puțin cam aride, căci fiecare artă trebuie cultivată după cum este. Bunăoară ar fi mai bine să se deseneze un portret după o pictură; un desen bun va păstra atunci ceva din pictură, după cum se vede la gravurile bune. Dar înțelegem de asemenea cum ne arată experiența, că arta gravorului nu ne face nicidecum să desenăm bine. Gravorul traduce lucrarea pictorului, dar aceeași lucrare nu poate fi făcută după model întrucît dispune numai de negru și de alb. Pensula și culoarea dau naștere expresiei sentimentului, după cum creionul dă naștere expresiei mișcării. În realitate, „mișcarea“ celor doi artiști, dacă o observăm, o spune îndeajuns. În acest sens găsesc un înțeles mai adînc gîndirii lui Balzac pe care am mai citat-o: „Pictorul nu trebuie să mediteze decît cu pensula în mînă“.

5.

DESPRE DESENUL COLORAT

Desenul nu solicită de loc culoarea; desăvîrșirea sa proprie se dezvoltă fără a împrumuta nimic de la pictură. În consecință, vedem că n-are nici o importanță dacă hîrtia e

albă, galbenă sau albastră, nici dacă linia e făcută cu cerneală sau creion, dacă e neagră sau colorată. Nu pentru că acest gen de contrast n-ar cere gust și n-ar putea să placă mai mult sau mai puțin. Dar alegerea culorilor este în funcție de stil, nu de obiect. Sanghina, de pildă, nu reprezintă mai bine nudul decît ar face-o creionul negru; și, la fel, o hîrtie albastră se potrivește la fel de bine pentru nud ca și hîrtia de culoare roz. Nu trebuie decît să căutăm un asamblaj care să placă ochiului, ceea ce e doar o condiție secundară, subordonată cu totul lipsei de efort, clarității, forței. Această reîntoarcere la culoare este o negație a culorii. De aceea, îndată ce linia trasată domină culoarea, regăsim totdeauna ceva din acea fantezie care alege culoarea pentru a place și nu pentru a picta. În felul acesta trebuie să înțelegem pastelul care rămîne totdeauna desen sub raportul tonului și al materiei. Și merită să menționăm că un portret în pastel care ar putea fi apreciat, la prima vedere, drept un fel de portret pictat, în realitate nu îi seamănă absolut de loc. Mai întîi, materia nu se pretează pregătirilor și căutărilor pictorului. Pe de altă parte, linia, care revine pretutindeni, exclude „adevărul“ culorilor. De unde rezultă că totdeauna culoarea devine podoabă și fard, și expresia este totdeauna de o clipă și la rîndul ei podoabă. Iată de ce „zîmbetul“ pastelului nu este o încîntare a inimii, ci mai degrabă o siguranță de a plăcea ce ajunge pînă la nerușinare. De aceea toate portretele în pastel se aseamănă cum se aseamănă toate maimuțărelile în societate. Maimuțăreala se vede aici prea mult. Este imposibil să privești portrete în pastel, mai ales dacă le vezi mai multe laolaltă, fără a face o asemenea observație pe care principiile și o clasificație temeinică ne îngăduie s-o formulăm.

Acuarela este de asemenea un gen bastard. Dacă aici culoarea învinge linia, nu mai este nici pictură, nici desen. Dar trebuie să înțelegem bine în ce sens; căci se prea poate ca un copist bun să reproducă acceptabil prin acest mijloc un tablou pictat în ulei; dar este cu totul imposibil ca acel ce face acuarele, cînd lucrează după natură, să caute și să găsească același gen de expresie pe care îl caută și îl găsește adevăratul pictor. Căci metoda artistului este opera sa însăși; și aici, din cauza fluidității culorii, a albului hîrtiei care vorbește totdeauna limbajul desenului, chiar prin culoare, încercările sprijină dăunător inspirația și înlătură modelul.

Rezultă că slaba expresivitate a chipului, în raport cu accesoriile, este ceea ce izbește în scenele însuflețite; de aceea un asemenea gen nu poate arăta nimic măreț. Peisajele au mai multă forță expresivă, dar în această privință trebuie să remarcăm mai întîi că cele mai bune sînt ajutate de linie; iată cauza pentru care culoarea este aici simplificată cu îndrăzneală, ceea ce le coboară la rangul schițelor; și, în sfîrșit, emoția astfel trezită ține mai mult de acțiune decît de contemplație. Așa se explică de ce acest gen este potrivit pentru a fixa amintirile; forța lui este mai degrabă literară. Gustul tinde aici să asigure linia și să sacrifice culoarea; japonezii au creat în acest domeniu opere remarcabile. Și, sincer vorbind, stampa este astfel un desen împodobit de culori. De unde acea caracteristică deosebită că, în scenele însuflețite, stampa nu caută niciodată expresia sentimentului total, ci doar clipa trecătoare, ca un reflex al lucrurilor, al acțiunilor, al anotimpurilor pe un chip, în sfîrșit totdeauna mișcarea și emoțiile care sînt efectul ei; iată de ce toate acele chipuri japoneze, minus expresia, se aseamănă foarte mult. Aici peisajul are mai multă vigoare pentru că nimic nu este interiorizat; cu toate acestea, el nu ne trezește o reverie contemplativă; ci mai curînd activă, care ne îndeamnă să ne imaginăm călătorii; toate acele frumoase linii ne duc într-acolo. În realitate, oricum, din asemenea viguroase și triste imagini se degajă plictisul acestei rase întreprinzătoare.

De-abia îndrăznim să vorbim de frescă, care de asemenea ar fi un desen colorat. Firește, cu ajutorul liniilor, dar „fixat" totuși și ca încremenit de culoare, aici materie arhitecturală. Prin culoare, desenul este fixat de monument și poate deveni maiestuos. Vom spune că există ceva epic în acele imagini, cuprinzătoare, dar că mișcarea este moderată și stăpînită de materie și de culoarea ce îi este încorporată. Prin îmbinarea acțiunii cu sentimentul, gîndirea revine, dar mai mult ca factor organizator decît inițiatoare de reguli, și mai preocupată de adevăr decît de fericire; este religia în doctrină și iubirea intelectuală, atentă mai ales la opere. Ceea ce ne face să înțelegem foarte bine și vitraliul, care este încă mai legat de monument, mai împovărat de materie, mai puțin corect în ce privește culoarea, dar mai bogat în strălucire. Am putea

spune că în aceste stampe, la care izbește mai întîi culoarea, emoția unui moment capătă forța eternității. Religia naivă este deci „fixată" în acele linii de plumb, prin acele culori cosmice.

6.

DESPRE AMINTIRE ȘI CREAȚIE

Mulți artiști sînt capabili de a picta și, mai ales, de a desena din memorie ca și cum ar avea puterea să-și evoce modelul și să-l țină pe loc înaintea lor. Și nu-i nevoie să ai o prea profundă experiență a desenului pentru a fi observat că asemănarea se sesizează uneori mai bine cînd se lucrează din amintire. Dar nu l-aș mai crede pe acela care afirmă că poate să-și vadă cînd vrea modelul absent ca și cum ar fi prezent, după cum nu cred pe copilul care fuge spunînd că a văzut pe diavolul încornorat. E ca și cum am zice că se aude o muzică imaginară fără să fie cîntată. Nu am să polemizez aici cu acei filozofi care scriu despre amintiri ca și cum ar fi imagini interiorizate ce uneori, fie din cauza pasiunilor, fie a atenției, capătă forța unui obiect. Îmi propun doar, în toată această lucrare, și chiar aici, un alt mod de a prezenta operele și cît valorează.

Fiecare știe că pentru a-ți aminti o melodie sau versuri, cînd știi începutul, nu există un mijloc mai bun decît de a te încredința mecanismului memoriei, concentrîndu-ți doar atenția asupra regulilor ritmului, care ne sînt cunoscute dinainte; asemenea încercări nu se întîmplă fără erori care stîrnesc uneori rîsul — pe care le descoperim ascultînd propria noastră voce, cu alte cuvinte ele sînt obiect; de pildă un emistih îl înlocuiește pe altul, sau un cîntec ne amintește un altul. În realitate, trebuie să numim frumos un cîntec care nu poate fi continuat altfel, din moment ce-l cîntăm așa cum trebuie; și fără îndoială la fel se întîmplă cu un poem frumos, deși relația dintre un cuvînt și altul este încă mai ascunsă decît dintre un sunet și altul. Nu e totuși mai puțin adevărat că intensitatea amintirii rezultă aici din arta de a cînta sau de a recita. Dar se pare că desenul este pentru vedere ceea ce-i cîntecul pentru ureche; desenul, și mai întîi

gestul, atît de firesc „fixat" de linie, îndată ce ții în mînă un creion. Privit astfel, desenul n-ar fi o copie a amintirii, ci amintirea însăși. Și metoda pentru a desena din amintire ar consta în a-ți creea tu însuți starea sufletească propice atitudinilor și acțiunilor pe care le-ar sugera modelul dacă ar fi de față și pe urmă să te lași în voia schițelor, ca acei care scriu fără să știe ce scriu. Și e cazul să observăm aici în treacăt că admirabilul rezultă din faptul că nu privim de obicei îndeajuns de aproape firescul din natură; căci admirăm această scriere fără plan, și o numim inspirată, de îndată ce are un sens; dar, în realitate, astfel scrim întotdeauna; am scris un cuvînt fără să mă gîndesc de loc la forma literelor, nici la mișcările pe care a trebuit să le fac pentru a le scrie. Tot așa, acel care desenează pe dibuitelea, nu poate să ne explice cum a făcut o linie bună; o recunoaște drept bună și o ia ca model și o reia fără a apăsa, căutînd linia care o continuă; așa se stîrnește puțin cîte puțin amintirea prin operă, sau mai curînd creația prin operă. Și cum muzicianul găsește mai ușor decît un altul ceea ce-i mai potrivit să urmeze, tot astfel și acel care știe să deseneze, cu deosebirea că, în desen, toată opera rămîne prezentă și determină din bine în mai bine mișcările care o vor termina. Cu singura diferență cred, că se desenează așa cum se cîntă.

S-a explicat îndeajuns, că desenul trebuie să fie întotdeauna creat, chiar cînd modelul este prezent. Dar putem numi în mod special creație desenul imaginat, care nu seamănă cu nici un model. După cum zgomotele creează adesea o melodie pentru muzician, dar pierdută printre alte lucruri, la fel norii și liniile întîmplătoare oferă desenatorului profiluri, priviri, mișcări, însă imperfecte. Tot așa noaptea, pete de umbră și de lumină sînt percepute în cîmpul vizual negru din cauza excitării continue a părților sensibile ale ochiului, mai mult sau mai puțin obosite, și acele imagini sînt în continuă schimbare; dar în schimb găsim aici toate formele și toate mișcările. Petele de cerneală sau liniile încîlcite sugerează modele mai robuste, cu ajutorul cărora un artist creează adesea fantezii uimitoare, schița fiind modelul operei. Dar scenele fantastice care alcătuiesc și „materia" viselor noastre — sînt foarte înșelătoare atunci cînd nu le creează mîna; la fel, expresiile inventate nu-s nicidecum valoroase dacă nu țin seamă de observarea obiectului și de dorința arzătoare

de a fi aidoma în el, ceea ce după o muncă îndelungată, predispune corpul spre inspirația autentică. Astfel invenția provine chiar din imaginație; iar acela care o urmărește doar cu privirea se pierde în proiecte zadarnice și discuții.

7.

DESPRE ANECDOTĂ

Arta povestitorului este de a face să trăiască personajele în așa fel încît acela care citește să creadă că le vede o clipită. Arta povestitorului constă poate, în primul rînd, în a îmbina astfel toate aceste apariții încît să facă din ele un fel de obiect. Cu siguranță însă că totdeauna fiecare „apariție", luată aparte, este lipsită de formă. De aici rezultă ideea seducătoare de a reprezenta prin arta desenului scenele cele mai importante și de a fixa personajele. Dar, pe de altă parte, asemenea ilustrații, cum le denumim, sînt lipsite de mișcare — adică fiind imobile — le privim prea mult. Or, chiar dacă ar fi personaje vii, vreau să spun nu numai actori, ci negustori, soldați, miniștri, ele nu ne-ar informa tot atît ca romancierul însuși. Ba se poate chiar concepe o galerie de picturi viguroase unde *Comedia umană* și-ar găsi personajele cu rosturile lor de a trăi, laolaltă; dar nu cred că arta romancierului ar avea drept obiect de a ne face să ne imaginăm portrete de acest fel. Cred mai degrabă că o asemenea artă ne satisface altfel și prin mijloace diferite. Ceea ce trebuie spus aici este că, dacă pictura poate egala romanul și astfel să-l ilustreze cum se cuvine, desenul nu poate face acest lucru. Treacă-meargă la romanele unde interesul constă chiar în acțiune; căci desenul este potrivit să reprezinte o bătălie sau o cavalcadă. Dar îndată ce e vorba de a reda scenele unde sentimentele și pasiunile au rolul principal, desenul se limitează la anecdotă. Înțeleg prin anecdotă o istorisire care este pentru romanul adevărat ceea ce-i locul comun pentru idee și care subordonează personajele împrejurărilor. Am putea spune că există aceeași deosebire între anecdotă și roman ca între desen și pictură.

Deficiența desenului, de îndată ce vrea să fie expresiv, este că el nu exprimă decît prin mișcare. De pildă, un om

întinde braţul, un altul rîde, un altul are o expresie de mînie şi de ură. Asemenea desene care vorbesc au un înţeles foarte clar. Dar aşa cum am mai observat, aceste trăsături ocazionale ascund caracterele. Grandet, stăpînit de mînie, dacă este desenat, nu este decît un om mîniat. Iar romanele proaste nu descriu decît acele grimase fără gînduri. Maximum ce am putea spera de la desen este de a ilustra un roman bun întocmai ca pe unul prost, reprezentînd aici mînia şi ameninţarea, mai încolo iertarea. Iată de ce defectul cel mai izbitor al celor mai bune imagini este că ele trăiesc mai puţin decît romanul însuşi. În consecinţă, nu veţi surprinde niciodată un cititor familiarizat cu operele lui Balzac contemplînd asemenea imagini; atît cît am putut observa, el nu le doreşte de loc; arta romancierului eclipsează toate celelalte arte şi este caracteristic pentru orice artă ca în capodoperele ei să eclipseze pe celelalte. Nu-i adevărat că o muzică frumoasă împodobeşte o pictură frumoasă; nu-i adevărat că o acţiune teatrală desăvîrşeşte o muzică frumoasă; nu-i adevărat că o statuie colorată sau că desenele dau mai multă veracitate sau însufleţire unui roman valoros. Ar trebui fără îndoială să analizăm motivele determinante pentru a hotărî în ce condiţii un roman frumos poate fi transpus pe scenă. Mai trebuie să spunem că teatrul are aici cu totul alte resurse decît desenul, de pildă elocinţa, şi mai ales acea succesiune ireversibilă a acţiunilor şi a atitudinilor. Desenul, care nu este decît teatrul mut al unei clipe, nu procură nici un stimulent unui asemenea fel de meditaţie ca aceea în care ne cufundă citirea romanelor *Crinul din Vale* sau *Beatrice*.

Această profunzime „adunată" este mai sensibilă încă în portret. Prilej de a afirma încă o dată că desenul nu se poate ridica la înălţimea portretului. Căci e vorba aici de portrete care trebuie să se substituie modelului şi să „vorbească" ele singure şi nu numai prin asemănare. Un desen bun poate însă să placă prin asemănare; dar el trăieşte puţin numai pentru acei care au cunoscut modelul; şi moare cu el. Dar în privinţa personajelor romanului, nimeni nu se preocupă să ştie dacă seamănă cu vreun model; sau atunci cădem în anecdotă. Căci, aşa cum se va explica pe larg, şi după cum observăm, o fiinţă vie nu poate niciodată să poarte un personaj; prea multe lucruri mărunte îl ţin departe,

de care romancierul tocmai ne scuteşte; dar aceste lucrări mărunte care par să nu însemne nimic, sînt tocmai acelea care îl preocupă pe cel ce observă. Deci opera poartă personajul şi doamna de Mortsauf[1] trăieşte datorită penei scriitorului, după cum alţii prin penel. Fireşte, prin aceste consideraţii nu ne dăm seama îndeajuns ce este romanul; dar ni se pare că înţelegem destul de bine ce-i anecdota şi ce fel de povestire poate fi pusă în valoare de desen.

3.

DESPRE CARICATURĂ

Sînt situaţii ridicole care iau naştere din timiditate — în mers, în atitudine, în costum, în coafură, în portul bărbii şi al mustăţii. Există şi o imitare facilă a acestora, care redă imediat asemănarea. Trebuie să observăm că şi aceste aparenţe oferă adesea o expresie destul de izbitoare şi care înşală; nu totdeauna asupra unei stări sufleteşti, căci fiecare îşi „joacă" personajul său, ci asupra caracterului ce se manifestă în alt mod. Urîţenia, ca şi îmbujorarea, se dezvăluie voind să se ascundă. Astfel recunoaştem prost deoarece cunoaştem prost. Artistul alungă mai întîi asemenea aparenţe, în primul rînd, prin exactitatea desenului, căci un nas mare nu este niciodată atît de mare, nici o frunte mică atît de mică; pe scurt, există puţine tipuri care nu sînt avantajate, fiind desenate aidoma, fără să se caute să li se redea expresia sau asemănarea. Un portret frumos acţionează mai întîi împotriva acelor emoţii neînsemnate care dăunează vieţii familiare. Şi cred că mai ales copiii, care exagerează în mod firesc o dispoziţie sufletească trecătoare, apreciază totdeauna greşit pe părinţii şi profesorii lor. Ei bine, această asemănare deficitară este tocmai ceea ce desenul sesizează cînd caută să redea expresia, căci el nu exprimă decît prin mişcare şi prin redarea anumitor trăsături. În consecinţă o asemenea uşurinţă de a sesiza în firea unui

[1] Unul din personajele principale al romanului *Crinul din vale* de Balzac. Simbolizează iubirea pură (N. T.)

om tot ce-i relație exterioară, înșală adesea pe ucenic și imediat îl pedepsește, deoarece cu cît asemănarea astfel obținută stîrnește mirare, cu atît este mai puțin profundă. Un fel de ciudă se lasă observată în desenul nestrunit, atît de strîns legat oricum de invidie. De altminteri, pentru aceleași cauze, anecdota desenată sau pictată este totdeauna întrucîtva caricatură. Caricatura ar fi deci răzbunarea unui pictor prost.

Vulgaritatea constă în aceste expresii imprecise și într-un fel mecanice, ca acel aer de dezgust sau de dispreț, sau de încordare ori de mulțumire, care deformează pînă la urmă chipul, și se poartă ca niște ochelari sau ca o barbă lungă. Asemenea expresii ridicole sînt mijloacele preferate ale comediei proaste. Dar „vidul" caricaturii apare mai bine prin caracterul abstract al desenului. Nu ne putem împiedica de a ne gîndi aici la acea artă de a imita, atît de frecventă, dar goală de conținut. Nu există actor, orator sau șef care să nu fie imitat destul de bine; acest gen de zeflemea nu duce la nimic și nu lămurește nimic. Marea comedie, după cum s-a explicat, țintește mult mai sus; căci Aristofan pe scenă, aducea spiritul lui Socrate.

Nu trebuie deci să ne grăbim să asemănăm desenul satiric cu arta comică. Adevărata comedie nu folosește niciodată diformitățile pentru a stîrni rîsul. Pierrot nu-i diform și Polichinelle este diform îndeajuns pentru ca artificiul să fie vizibil. Comicii circului, totdeauna fideli bunelor tradiții ale vechii comedii, sînt sprinteni și robuști și termină totdeauna prin a arăta aceasta. Cred chiar că straiele caraghioase și fardul care îi fac de nerecunoscut au drept scop să ascundă chipul uman, mai degrabă decît să-l deformeze. La fel în comedia valoroasă, există totdeauna ceva sprinten și sănătos, da, chiar în Sganarelle și în Harpagon. N-am suporta să-i vedem cu adevărat neputincioși. Actorii știu bine că nu le este permis să îmbătrînească, chiar cînd joacă roluri de bătrîni. Arnolphe este ridicol doar din cauza vîrstei, nu fiindcă-i urît sau bolnav. Dacă Alceste ar fi fost mai puțin frumos ca marchizii, înșelătoriile Celimenei n-ar mai fi aparținut artei comice. În sfîrșit se urmărește — prin ce-ar trebui denumit comicul generos — o rea folosire a liberului arbitru, ceea ce presupune mai întîi un corp sănătos și echilibrat. În sfîrșit, greșala ne stîrnește rîsul, nu nenorocirile

fizice. Și deoarece caricatura le exagerează și le fixează, n-ar fi deci niciodată comic autentic în acest gen de desen, ci totdeauna o zeflemea tristă, în fond răutate și amărăciune, după cum Balzac a arătat bine în al său Bixiou. Dar am vorbit poate prea mult de o artă care disprețuiește tot, de care tocmai operele frumoase ne vindecă. Totuși, deoarece aceste considerații ne evidențiază din nou limitele desenului, nu era inutil să expunem adevăratele țeluri ale picturii și chiar „spiritul" acestei frumoase arte comice, totdeauna grijulie să nu dezonoreze forma umană.

9.

DOUĂ LIMBAJURI

Formele „fixate" — sculptate, zugrăvite sau desenate — înseamnă totdeauna ceva. Ele sînt elementele unei scrituri universale și fiecare le citește fără a ști să citească. Frumoase sau urîte, ele istorisesc. Un mormînt mare semnalează un mort ilustru; și adesea, prin trăsăturile lui specifice sau prin scenele sculptate, face să-i fie cunoscută activitatea, modul cum a murit și în ce constă gloria defunctului. Arcul de triumf descrie de asemenea armele, victoriile, forța unei epoci. Această poartă deschisă din două părți spre lume invită la aventuri și la cuceriri fără sfîrșit; dar vidul care se află în centrul operei reprezintă cu energie și ce rămîne din putere, o trecere. Piramida întruchipează dispariția unui personaj de seamă și preponderența morții; dar, prin vîrful și muchiile ei, ne ferește să dăm uitării ceea ce ea alungă; este mormîntul spiritului. Picturile ne instruiesc despre costum, moravuri, ceremonial. Firește rămîne totdeauna ceva de ghicit; dar există o amplă varietate în aparențele fixate; totu-i spus în acea suprafață subțire, după cum într-un cerc gol sînt mii de teoreme. Desenul cel mai simplu oferă un înțeles pe care nicicînd vreun discurs nu-l va epuiza. La fel, un plan ne face să cunoaștem un edificiu sau un oraș, mai exact, dar în mod abstract; putem face mii de călătorii în el. În sfîrșit, orice formă poartă cu ușurință un infinit de gîndire fără cuvinte. Iată de ce convenția are de asemenea rolul ei aici. Cucuveaua simbolizează pe

Pallas și păunul pe Junona; porumbeii și cupidonii, pe Venus; cocoșul, vulturul, leul sînt emblemele unor națiuni și imperii. Armele grăitoare ale blazonului sînt modele ale stilului lapidar și viguros. Frumoase sau nu, asemenea forme sînt totodată clare și se întîmplă adesea că însemnătatea unui fapt sau frumusețea morală a acțiunii valorifică opera, pe care o folosește artistul adevărat, și de care abuzează mîzgălitorul. Și nu-i rău ca un asemenea interes să apere o operă frumoasă și să rețină mai întîi atenția. Totuși sensul formelor luate ca limbaj nu face parte din subiectul nostru. Ba chiar, așa cum s-a mai spus, o operă frumoasă pune capăt acelor visări diafane și vorbește în alt mod. La fel, un roman frumos nu este mai frumos cînd cunoaștem evenimentele și personajele pe care scriitorul le-a luat drept model. Doar atît că există poate mai multă asemănare între un desen prost și unul bun decît între un roman bun și un roman prost, căci limbajul formelor este mai aproape de artă decît limbajul cuvintelor. Nu-i inutil să explicăm motivul, înainte de a aborda studiul artei celei mai ascunse, poate, și ultima venită în istoria umană.

Limbajul formelor nu analizează. Prin desen sau pictură, lucrul este reprezentat integral. Ochii regăsesc obiectul lor, desigur simplificat totdeauna, însă în schimb imobil. Astfel, gîndurile cititorului, dacă le putem numi așa, se nasc dintr-un sentiment spontan; spiritul nu se rătăcește; acest obiect real prezent îl reia mereu așa cum se întîmplă cu figurile geometrului; în sfîrșit, imaginația este disciplinată. Iată de ce, Leibniz avusese ideea unui scris universal care să fie format din desene constituind un leac al furiei de a vorbi. Pentru a înțelege mai bine valoarea acestor „opere mute" care ne fac totdeauna să ne concentrăm și nu se lasă deformate, să cercetăm acele povestiri „libere", care nu sînt moderate de ritm, nici de necesitatea de a fi auzite de mulți oameni și nici, în sfîrșit, de politețe. Nenorocirea este că aici mecanismul dă întotdeauna naștere unor cuvinte și, mai rău, se stimulează el însuși, producînd în tot corpul strania pasiune a certăreților, aproape totdeauna fără obiect. Trebuie să-i fi auzit pe exaltați, pe acei care delirează, pe nebuni, pentru a înțelege toată însemnătatea acestei pălăvrăgeli zănatice, și, ca efect al unei reacții foarte firești, forța discursurilor gata făcute sau locurile comune. Caracte-

Bun — apropo de „valoarea redării... istoriei reale" !!

ristica strigătului în vechime, oricît de variat și modulat l-am presupune, este că descrie foarte rău obiectul și că, în schimb, răspîndea, ca bolile de scurtă durată, acele mișcări intime ale corpului uman, care ne destramă mai întîi gîndurile și imediat le adună din nou, arbitrar, prin legături pricinuite de surpriză, de iubire sau de frică. Această persuasiune, sau mai degrabă contagiune, este încă închisă în cuvintele noastre, ca o vrajă. Elocința este totdeauna incantație și magie; poezia la fel, iar rima încă ne mai convinge. Poezia și elocința au cel puțin regulile lor proprii care acționează direct împotriva haosului emoțiilor. Datorită unor asemenea reguli, ele sînt obiecte și dau ajutor gîndurilor noastre. Dar îi trebuia prozei obișnuite alte reguli care sînt raționale, îndată ce succesiunea strigătelor noastre a devenit prin simplul fapt al scrisului un obiect durabil în lume.

În istoria spiritului uman, nu există nici o revoluție mai de seamă decît aceea prin care s-a instaurat supremația limbajului vorbit, datorită invenției scrierii fonetice. În vechiul limbaj, alcătuit din gesturi și strigăte, gestul avea prioritate prin descrierea lucrului și mai ales, prin acea putere de a se întipări și astfel de a deveni lucru, de unde au rezultat acele scrieri naturale, care sînt monumentele, desenele, emblemele. Strigătul, ca semnal, s-a dezvoltat din alte cauze, dintre care principalele sînt că mai este încă folosit în timpul nopții și trezește. Invenția uimitoare a alfabetului constă în faptul că scriem sunetele cu ajutorul desenelor celor mai distincte și mai simple ale vechii scrieri. Printr-un asemenea mijloc orice improvizație putea deveni obiect, spiritul începea să se atașeze de acest obiect fără regulă, căuta în el un sens, se obișnuia în sfîrșit, cu el, dacă nu putea face altceva. S-a spus destul că cele mai multe din erorile doctrinale provin din limbaj; dar nu s-a remarcat îndeajuns că, mai ales limbajul scris, statornicind eroarea, creează o lume de obiecte fantastice care constituie sursa atîtor polemici. Astfel, s-ar vrea să se aplice oricărei scrieri regulile poeziei și ale elocinței, destinate să tempereze nebunia guralivă și scrisă. Dar nimic nu poate împiedica scrisul, ca doar prin existența lui, să devină un fel de fapt nou, obiect la rîndul său al unei ciudate experiențe, care are regulile ei. Documentul, sau rumoarea fixată, creează o lume fantastică, dar coerentă, datorită cernelii și hîrtiei. Un spirit prost

Vezi „limbajul" H. Lefebvre

cultivat se rătăcește chiar numai ascultînd propriile lui vorbe; uitarea este un leac prompt. Dar cum să descrii gîndurile unui om naiv care își recitește improvizațiile? Este clar că invenția tiparului a dat încă mai multă greutate lucrurilor scrise. De unde rezultă că a învăța să citești este o treabă proastă dacă nu este continuată de studiul celor mai bune modele, care te fac să nu te încrezi în nimeni, nici chiar, în tine însuți. Observăm aici cum ia naștere arta poeziei; ghicim încă de pe acum mișcarea stăpînită care-i este specifică; precum și acea sobrietate totdeauna imitată după vechile inscripții. Dar, înainte de a începe o asemenea expunere, care trebuie să termine sistemul Artelor Frumoase, e necesar să aruncăm încă o privire asupra acelui onest limbaj al gestului și asupra artelor care au rezultat din el. Monumente, statui, tablouri, desene, înțelepciune fără cuvinte.

C A R T E A   A   Z E C E A

DESPRE PROZĂ

1.

DESPRE MIJLOACELE SPECIFICE PROZEI

Rezultă destul de limpede, din tot ceea ce s-a explicat în cărțile precedente, că fiecare artă și mai ales acelea al căror „obiect" nu este corpul însuși al artistului, departe de a căuta vreun sprijin la artele „învecinate", se diferențiază dimpotrivă de ele și își găsește forța în mijloacele și scopurile care îi sînt proprii. Astfel, sculptura nu caută ajutorul culorii, ci ajunge la gîndire, numai prin forma încremenită; iar pictura la sentiment prin culoare, și desenul prin linie. Sub acest aspect, proza care este arta de a exprima prin scrierea artificială, trebuie să-și caute forța în ea însăși și, în sfîrșit, să rămînă proză, așa cum sculptura rămîne sculptură și pictura, pictură. Trebuie deci să analizăm natura acestui limbaj scris, acum folosit pretutindeni, unde literele nu indică decît sunete, fără să se poată observa cea mai neînsemnată asemănare între forma semnului și sunetul însuși. Cel mai izbitor caracter al acestui limbaj este că exprimă obiectele prin forme ce nu seamănă de loc cu obiectele. Cel mai bine este de a aprecia asemenea mijloace foarte abstracte drept ceea ce sînt, căci se pare că orice artă se îndreaptă cu atît mai firesc spre țelul ei cu cît rămîne mai ferm ea însăși, fiecare va judeca pe urmă dacă ceea ce se va spune — ținînd seamă de asemenea considerații — se potrivește cu ceea ce observăm la cele mai bune modele.

După natura scrierii fonetice, semnele se reduc la un mic număr de litere, care prin gruparea și ordinea lor formează mulțimea cuvintelor. Astfel, un element izolat nu exprimă nimic. Trebuie să observăm de asemenea că un element nu-l schimbă pe altul și componentele rămîn invariabile ca

atomii fizicienilor. Procedeul mecanic al tipografiei face ca acest fenomen să fie încă și mai ușor de observat. Căci manuscrisul, prin îmbinări și abrevieri, mai păstrează în rîndurile lui ceva din gest și din dans; dar — ceea ce verifică dinainte principiile noastre — mai trebuie mult pentru ca o pagină frumoasă de proză să fie mai frumoasă în manuscrisul original. Specific pentru proză este ca mai întîi să apară în toată puritatea și abstracția ei pe pagina tipărită, fără a păstra urme din procesul de creație al scriitorului. De unde putem desprinde de pe acum o importantă regulă a acestei arte: imprimarea trebuie să fie uniformă, astfel ca ceea ce spune să nu modifice niciodată literele. Am rîde de un scriitor care ar vrea să i se tipărească o lucrare cînd cu litere mici și înghesuite, cînd cu altele mari și spațiate, sau cu rînduri ce urcă și coboară, sau cu cerneluri de diferite culori și așa mai departe. De aceea nu-i bine nici ca ornamentele tipografice să se depărteze de tradiție și să se refere prea precis la subiect.

Observăm din aceste considerații că regulile tipografice se extind cu mult dincolo de arta tipografului și pătrund pînă în structura frazelor. Căci ceea ce s-a spus despre litere este adevărat și despre cuvinte. Arta de a scrie, redusă la principiul său, consistă în a picta prin grupuri de elemente invariabile, nu chiar prin acele elemente; și această artă, în măsura în care se caută pe sine, trebuie să coboare cuvintele la rangul literelor. Dar, deoarece cuvintele sînt incomparabil mai variate decît literele, sunetul și chiar ortografia putînd să dea vigoare mai multă unuia decît celuilalt, este dificil să reducem cuvintele la rolul lor de elemente. Totuși trebuie, ținînd seama de „ideea" însăși a prozei. Există cuvinte — și în număr destul de mare dacă sîntem atenți — care prin sunet seamănă cu „lucrul", ca sforăitul, șoptitul, fiorul. Deci, trebuie să deosebim cuvintele uzuale, la care nu sesizăm această asemănare, cuvintele rare ce ne atrag anume atenția și, mai ales, cuvintele inventate în acest scop. Dacă nu-i de esența prozei de a fi citită cu voce tare — ci mai curînd de a fi citită „cu ochii" cum se spune — urmările acestui mod de lectură condiționată de sonoritatea cuvintelor, ar fi deci nefirească și chiar o pierdere de vreme și ar trebui să o lăsăm pe seama poeziei și a elocinței. Dar putem face observații mai utile despre cele spuse mai sus,

poezia și elocința putînd de asemenea să tragă foloase, deoarece prin aceste mijloace deosebite, adevărata „mișcare" a limbajului se frînge și atenția este distrată de la asamblarea vorbelor, ceea ce este împotriva structurii limbajului, căci reprezentăm totdeauna obiectele printr-un șir de cuvinte îmbinate potrivit, iar forța artei de a scrie purcede mai degrabă din modul de a grupa cuvintele decît din cuvintele înseși. Imitațiile prin sunetele cuvintelor ar fi deci totdeauna greșeli împotriva bunului gust.

Un cuvînt poate avea forță și datorită superstiției, cum observăm prea bine la numele de locuri, care sună altfel pentru unul sau altul, după amintirile puternice de care sînt legate fiecare. Astfel pentru un provincial numele orașului unde a învățat bunele maniere; tot așa numele exotice pentru acei care au călătorit; la fel numele devenite celebre datorită istoriei și unor opere. Se spune cu drept cuvînt că există o magie a cuvintelor și că fiecare are preferințe sentimentale sau aversiuni. Fără să vrem să înlăturăm complet această convingere, ne îngăduim să credem că ceea ce numim stilul plat este firește cel înflorat — dar fără știrea cititorului — cu alte cuvinte avînd putere magică și pe care autorul naiv îl repetă pentru propria lui plăcere. Și încă ar mai merge dacă și-ar citi operele cu glas tare; însă tiparul curăță cuvintele de aceste podoabe de ocazie. Dar e bine s-o spunem și s-o repetăm, că trebuie să scriem pentru cel ce tipărește. Observăm aici de ce un scriitor bun nu contează niciodată pe un cuvînt anumit; ceea ce-i caracteristic pentru el este de a obține efecte însemnate folosind cuvintele obișnuite, prin asocierea lor.

Adevărata forță a cuvintelor rezultă deci din așezarea și din îmbinarea lor cu altele. Dar artificiul se strecoară și aici. Este clar că dacă, împotriva modului obișnuit de a vorbi și a scrie, punem un cuvînt în alt loc decît acolo unde cititorul se aștepta, aceasta constituie încă o manieră de a sublinia; ceea ce înseamnă totdeauna folosirea unor mijloace minore. Proza, considerată în puritatea ei, tinde totdeauna să distragă atenția de la elementele constitutive și s-o îndrumeze spre ansamblu. Cuvintele obișnuite și construcțiile uzuale sînt aici „materia" artistului; iar scopul este totdeauna de a forma, prin succesiunea cuvintelor îmbinate, ceea ce numim gîndiri, adică raporturi abstracte

și explicative, de la cauză la efect, de la mijloc la scop, de la substanță la accident, raporturi pe care logica le prezintă ca pe un sistem în conformitate cu gramatica universală. Dar această mișcare a gîndirii — care subordonează partea totului și recompune ființele element cu element, după raporturile adevărate — este adesea înlocuită în poezie și în elocință prin mișcare și ritm, datorită cărora cuvintele se îmbină potrivit acestei legi exterioare și astfel capătă sens prin vecinătate. Observăm că relațiile pe care le stabilește gîndirea sînt singurul sprijin al poeziei și că totdeauna astfel își realizează scopul, fie că este numai de a reconstitui, sau de a emoționa și de a place evocînd și menținînd imagini puternice. Mijlocul specific prozei este deci ceea ce numim destul de bine analiză. Proza savanților este modelată în acest mod, fiind totuși adesea abstractă și aridă. Proza marilor scriitori, pe aceeași cale, pune imaginația în joc și izbutește s-o ordoneze, rivalizînd atunci cu celelalte arte și reușind poate să le depășească pe toate, dar fără a le imita niciodată, ceea ce vom observa la Montaigne, Pascal, Montesquieu, și, de asemenea, la Rousseau, deși în proza acestui ultim autor găsim puțin cam prea multă elocință pentru a oferi un bun model ucenicului.

2.

DESPRE POEZIE ȘI PROZĂ

Proza nu este poezie. Nu înțeleg prin asta că are ceva în minus: mai puțin ritm, mai puține imagini și mai puțină forță, ci că n-are nimic din poezie și se afirmă negînd și respingînd tot ce este propriu poeziei. Poezia este supusă legii timpului, după cum s-a văzut; de aceea ea trebuie mai degrabă auzită decît citită. Aici metrica determină dinainte formele goale unde cuvintele vin să se plaseze; acordul, dezacordul și, în sfîrșit, acordul dintre cuvinte și ritm, asigură metrica și îndreaptă atenția asupra poeziei; o mișcare ireversibilă pune stăpînire pe auditor împreună cu poetul. Proza adevărată dimpotrivă, trebuie citită cu ochii; și nu numai că nu-i aservită metricii, ci respinge metrica. În această privință se opune, în același timp, poeziei

și elocinței. Aceste principii sînt ascunse. La mulți scriitori mișcarea oratorică revine prea adesea, căci proza este încă tînără și nu destul de purificată. Totuși observăm că, în operele unde mișcarea oratorică n-are nici un rost, orice loc comun al frazei pe care l-am putea prevedea izbește imediat pe cititor; și este o lipsă de gust de nesuportat dacă vorbele par alese pentru a umple un timp măsurat; arta prozei rezistă la această tendință; trebuie ca sufixele să înșele aici totdeauna urechea; echilibrul frazei vrea ca mișcarea frazei să fie întreruptă neîncetat, astfel ca atenția să nu se concentreze niciodată asupra timpului, ci să rămînă totdeauna disponibilă de a se fixa și de a reveni.

Nu-i o schimbare neînsemnată această lectură cu ochii și fără cuvinte, care este un semn atît de remarcabil al adevăratei culturi. O pagină de proză tipărită se oferă toată. Un ochi exersat îi percepe compoziția, pasajele cele mai de seamă și accesoriile. Ideea se arată și curînd se formează. Și motivele a ceea ce este mai întîi afirmat apar tocmai cînd le cauți. În consecință, există într-o proză frumoasă scînteieri, expresii fericite și surprize, dar condiționate totdeauna de idee; unul din secretele prozei este că nu place decît prin acordul neprevăzut dintre îmbinările de cuvinte și analiza scrupuloasă a ideii; pe cînd poezia mai întîi place; la fel și elocința, și conduce la idee, prin plăcerea pe care ne-o trezește. Vedem că proza nu antrenează, ci dimpotrivă reține și cheamă înapoi. Adică proza trebuie să învingă ordinea succesiunii, care stăpînește limbajul vorbit și care se afirmă ca o lege formală în elocință și, mai ales, în poezie. Astfel, poezia și elocința seamănă mai degrabă cu muzica, și proza mai curînd cu arhitectura, cu sculptura, cu pictura, care nu vorbesc decît dacă sînt întrebate. Dar cititorul este uneori neliniștit dacă nu se simte călăuzit; i-ar urma mai bine pe acei alergători pasionați care se avîntă totdeauna cu corpul înainte. Iată de ce spiritul-spectator nu trece cu ușurință de la poezie la proză, dacă artele în repaus nu l-au pregătit îndeajuns; în lipsa ritmului, caută mărturiile, rezumatul, concluzia. Obligația de a judeca fără nici un ajutor al raționamentului, iată ce-l miră foarte mult pe omul fără prejudecăți. De aceea cititorul de proză, asemeni celui care se plimbă pe un teren accidentat, își asigură echili-

brul la fiecare pas. Pe scurt, așa cum gîndirea adevărată nu te obligă nicidecum s-o urmezi, la fel proza adevărată refuză să atragă și să ia; așa că apreciez drept o cuviință demnă de stimă acele cadențe frînte. Deci în această artă creată pentru ochi, tot ce solicită urechea este în realitate de prost gust; și nu numai cuvintele ce nu sînt folosite decît pentru armonie, ci, încă într-o proză sobră, acele formule de aceeași „croială" și de amploare egală sînt lingușiri care derutează; de aceea se poate pune la încercare o proză frumoasă printr-o lectură vorbită; arta cititorului nu-i poate adăuga nimic; de la sine se oprește, reia, revine. Proza lui Montaigne și a lui Stendhal sînt fără îndoială, sub acest raport, cele mai pure.

O altă caracteristică a prozei, prin care de asemenea se opune poeziei, este că n-are de loc drept scop să redea o frămîntare obișnuită. Este foarte clar că o poezie vrea să emoționeze mulțimile și că cel mai ignorant merge atunci cu mine, fără să știe unde. În această privință poezia depășește elocința, care vorbește evident unei mulțimi și firește o „cheamă" la ea. Poezia are mai multă măreție cînd e creată în solitudine, căci oamenii o ascultă totdeauna împreună. Proza nu; căci prin structura ei oferă mii de drumuri și fiecare se complace după natura sa; deci aduce totdeauna tăcere și singurătate; ca o statuie, pe care niciodată doi oameni nu pot s-o vadă la fel, în același moment. De aceea prozatorul pare că scrie numai pentru el, pe cînd poetul vrea să placă. Ceea ce nu înseamnă că proza nu se place pe ea însăși. Dimpotrivă, ceea ce se denumește atît de bine bucuria de a exprima pare că se potrivește numai acestei arte. Și, așa cum un om fericit atrage și încîntă, fără să se gîndească, tot astfel o proză valoroasă consolează mai mult decît consolarea poetului, totdeauna prevestitoare a deznodămîntului și ireparabilului, datorită legii scurgerii timpului. Putem spune că proza separă obiectele și personajele de timpul real în care poezia le face totdeauna să se miște, și astfel ea este mai puțin indicată să redea jocurile destinului; mai degrabă are drept țel, în schimb, să se înalțe de la evenimente la pasiuni și de la pasiuni la adevăratele cauze. Acestea ar fi deosebirile dintre poet și romancier și chiar contradicția dintre ei, dacă ar descrie aceleași acțiuni și aceleași personaje. Dar o gîndire neartistică este aproape totdeauna rătăcitoare. Și nu învățăm să gîndim decît prin acele hotărîri ferme pe care în orice artă ne-o impune forma. În acest sens, frumosul este judecătorul adevărului.

3.

PROZA ȘI ELOCINȚA

Caracteristic pentru elocință este că ea gîndește guvernată de legea timpului. Vom considera aici că o expunere alungă pe cealaltă, deoarece cuvîntarea este percepută prin auz. Iată de ce trebuie pus mai întîi un principiu admis de toți sau de a-l stabili o dată pentru totdeauna, spiritul fiind condus atunci din concluzie în concluzie. Această metodă, după cum observa Socrate, se împotrivește bunului simț, căci adesea o concluzie ne invită să revenim la principiu; și nu-i în natura spiritului să poată totdeauna afirma cu tărie că-i este deajuns o singură dovadă; dimpotrivă, gîndirea acționează mereu în cadrul unui sistem, nici o parte neputînd să fie cunoscută înainte ca celelalte să fi fost toate analizate; pe scurt, nu există nicidecum o ordine de succesiune care să permită parcurgerea unui ansamblu de idei, căci toate trebuiesc gîndite în contextul lor; și orice artă de a gîndi constă în a scăpa de timp și de a nu lăsa nimic memoriei. Oratorul caută însă să se împotrivească, voind totdeauna ca, înainte de a merge mai departe, să-și asigure cuceririle și să formuleze o concluzie anticipat invariabilă. În elocință există deci „autoritate de lucru judecat" în fiecare moment. Prin folosirea pledoariilor și a discursurilor politice, precum și a învățămîntului oral, s-a format astfel o metodă de a raționa care este sursa celor mai multe din erorile noastre. Nenumărați oratori, formați la această școală, argumentează totdeauna cu ei înșiși. De aici s-a născut logica, ce, din fericire, de îndată ce s-a afirmat ca teorie pură în lucrările lui Aristot, a lăsat imediat să se vadă slăbiciunea oricărei înlănțuiri de dovezi. De aceea observăm că Aristot este dintre toți filozofii, acela care argumentează cel mai puțin. Dar chiar și acei care citesc

cu atenție celebrele *Dialoguri* ale lui Platon nu pot să nu observe contrastul dintre argumentația strînsă, aproape totdeauna puerilă, și forța acelor frumoase analize care întrerup dialogul și în care spiritul nu regăsește nici principii, nici postulate, nici deducții. La drept vorbind, dialogul „întrerupt" nu este aici decît un mijloc împotriva elocinței, pe cînd cuvîntările discursive sînt modele ale expunerii ținînd seamă de legea prozei și într-un cuvînt a analizei. Dar cu toate aceste pilde viguroase, dovezile și argumentele trag încă prea greu în cumpănă. Raționamentul triumfă asupra rațiunii chiar în operele scrise; iar gustul discuțiilor face mai mult ca niciodată spiritul să ocolească drumurile lui adevărate; adevărul este pentru mine numai ceea ce am dovedit altora fără replică.

Lucru împotriva căruia proza acționează, prin „mișcarea" ei proprie, totdeauna opusă acelor „înlănțuiri" de neînvins, care asigură victoria oratorului. Iată de ce adevărata proză nu acceptă împărțirile preliminare, rezumatele, acele referiri la principii care sînt forma firească a predicii, a pledoariei și a lecțiilor maeștrilor. Mai mult chiar, la o analiză mai amănunțită, vom observa că relațiile logice sînt supărătoare în proza adevărată. Înseamnă că ești pedant dacă le folosești prea mult; dar pedantismul, denumit atît de bine, este și altceva, nu numai o greșeală împotriva bunului gust. Este vorba de acea eroare, încă prea răspîndită, potrivit căreia începutul unei cărți nu poate să fie luminat și explicat decît prin sfîrșit; asta nu-i în realitate decît lenea spiritului și teama de îndoială. Căci se obișnuiește să se caute un principiu de necontestat, ca să fim scutiți de grija de a gîndi. Chiar și științele iau curînd această formă discursivă. Dar gîndirea autentică presupune și încearcă fără a se angaja niciodată; astfel, proza propune și expune, așa că nu mai putem spune dacă principiul dovedește concluzia sau concluzia dovedește principiul; adevărul este că un anumit element într-o gîndire le asigură pe toate celelalte și că ideea se dovedește prin ea însăși, în măsura în care este expusă. Ceea ce proza evidențiază minunat, prin specificul ei. Căci toată arta prozei constă în a suspenda judecata cititorului pînă cînd părțile ei componente vor fi ocupat locul potrivit, sprijinindu-se unele pe altele; cei

vechi numeau această calitate a prozei „stil liber": exprimînd clar ideea că cititorul de proză este lăsat în voia lui, să se oprească cînd vrea, să revină cînd vrea. Totuși proza n-ar fi nicidecum o artă, dacă prin aspectul și caracteristicile ei, prin întreruperile neprevăzute și scînteierile ei paradoxale, n-ar invita cititorul la acele opriri și reveniri care mențin obiectul judecății la înălțimea înțelegerii. Deci structura frazei oratorice este dirijată și antrenantă, pe cînd structura prozei risipește și extinde atenția, dar nu fără a o reține întotdeauna. Observăm astfel că este aceeași deosebire între proză și elocință ca între raționament și judecată. Dar deosebirea aceasta nu este familiară multora. Dacă cititorul vrea să se lămurească în mod special în această privință îl trimit la Descartes și Montaigne. Cum aici nu ne ocupăm de arta de a gîndi, treaba noastră este de a arăta cum proza, prin propria-i frămîntare, disciplinează în felul ei imaginația, și prin semnele sale abstracte face să trăiască pe Grandet, Gobseck, Mortsauf, Julien Sorel și Fabrice.

4.

DOMENIUL PROZEI

Proza tinde prin natura ei să-și schimbe tonul și să-și varieze nuanțele și modalitățile. Iată de ce opera cea mai completă în proză este romanul. Dar mai înainte de a vedea cum toate genurile se întîlnesc aici, nu-i rău să le descriem sumar în starea lor pură, atît cît va fi posibil. Remarc două genuri opuse, pe care le putem denumi explicativ și narativ, și un altul, avînd caracter anticipativ, care ar fi cel al confidenței. Las pe cel demonstrativ pe seama elocinței, pentru motivele pe care le-am expus. Vă rog doar să observați că în limbajul scris demonstrația este totdeauna pedantă; și, cum se întîmplă totdeauna, forma dezvăluie fondul; căci, pe măsură ce vă veți libera de obiceiurile oratorice și de deprinderile verbale, veți ajunge să spuneți ceea ce spiritele alese au observat totdeauna; anume că dovezile nu sînt nicidecum niște motive și nici chiar în matematica pură, unde o expunere analitică a problemei propuse ar înlocui avantajos acele definiții, acele solicitări, acele enunțări și

demonstrații strict clasificate mai indicate să convertească decît să explice. Pe scurt, scolastica se mai întîlnește încă pretutindeni, dar proza se liberează de ea, iar judecățile bunului gust o iau aici înaintea meditației. Să spunem că o problemă este soluționată din momentul în care știm despre ce este vorba. Fapt este că în problemele în care metodele profesorului ne-ar face să rîdem, explicația înseamnă o analiză a obiectelor, a părților ce le alcătuiesc, a relațiilor dintre ele, nu fără a deosebi ceea ce știm de ceea ce nu știm, și ceea ce presupunem de ceea ce credem; acest fel de analiză dă prozei, în toate genurile complexe, acea mișcare stăpînită, sinuoasă, ocolind și revenind, care separă atît de categoric proza de orice poezie și de orice elocință.

Povestirea bine închegată se opune analizei datorită unei evoluții ferme guvernate de legea timpului. Și trebuie totdeauna, chiar în genurile complexe, ca povestirea să ajungă acolo, cum observăm în cele mai bune romane, unde, după analiză, acțiunea se desfășoară totdeauna într-o formă unitară și simplă. Dar trebuie să spunem prin ce se deosebește povestirea autentică de poezie și elocință. În ce privește elocința nu-i greu să se vadă deosebirea, căci în povestire scriitorul se ferește să explice și chiar să judece; el se distanțează oarecum și lasă să se desfășoare evenimentul așa cum e. Deci legăturile puternice, statornicite de elocință, șochează în povestire și chiar în povestirile improvizate; ele sînt semnul unui spirit confuz, sau pătimaș, sau preocupat să mintă; iată de ce — pe bună dreptate — se numește naivitate virtutea povestirilor. Arta povestirii se îndreaptă spre același țel, conformîndu-se, pînă la amănunt, ordinei de succesiune fără oprire. Povestea lui Gyges[1] în Platon contrastează astfel cu analiza care o precede și cu aceea ce urmează. Putem spune că la elocință, ordinea temporală este ordinea probelor, pe cînd în povestire aceea a faptelor.

Poezia captivează ca și povestirea, dar cu deosebirea că la poezie ne captivează sentimentul, astfel că trecutul povestirii este trecut pentru noi, și viitorul, viitor; în povestire, cititorul ca și autorul este numai spectator; forma povestirii este timpul trecut; și prin chiar simplitatea succesiunilor care nu ne angajează nicidecum și-i aparțin lucrului fără participarea noastră, povestirea este oarecum dată înapoi sau îndepărtată; iată de ce povestirea nu este dominată de ideea fatalistă, ci mai curînd de ideea faptului împlinit și ireparabil. Nu pentru că nu și-ar putea încorpora vreun sentiment tragic; dar trebuie după cum se va vedea ca analiza să se alăture povestirii și s-o pregătească. În povestirea pură, totul este egal, evenimente mici sau mari, fericire și nenorocire; de unde rezultă un repaus contemplativ și, în același timp, viziunea a o mulțime de lucruri, dominate de ideea unui trecut ale cărui consecințe nu mai pot fi resimțite de nimeni. Din această frămîntare atît de îndepărtată de orice poezie și de orice elocință, rezultă o forță, o egalitate a imaginilor și o atitudine exterioară lumii, astfel că simplității povestirii îi răspunde un fel de măreție a cititorului. Aici fără îndoială constă secretul stilului biblic foarte primejdios de imitat pentru că orice măreție intensă este fragilă.

Genul confidenței nu se amestecă niciodată în povestire, dar i se poate alătura. El se învălmășește mai intim cu explicativul, îndată ce presupunerile sau credințele predomină față de ceea este cunoscut direct. Frumusețea confidenței rezidă în faptul că ea nu caută niciodată proba și se teme chiar de aparența probelor. În această privință pedantul nu reușește de loc, nici chiar pătimașul. Ea este limbajul iubirii fericite și al prieteniei. Mai este și tonul unui orator îndată ce se manifestă. Din această frumoasă politețe s-au născut opere mari, printre care, în primul rînd, trebuie să cităm *Maximele* care sînt mărturisiri studiate și concentrate, remarcabile totdeauna printr-o formă fără ritm și cu totul liberate de argumentarea oratorică. *Caracterele* și *Portretele* aparțin aceluiași gen, și *Eseurile* lui Montaigne, precum și acele *Memorii* în care fiecare gîndește pentru sine. În aceste domenii, unde mărturiile evident lipsesc, gîndirea trebuie să fie viguroasă prin structură, ceea ce presupune că toate cuvintele nu au forță decît prin relațiile dintre ele. Astfel limbajul scris capătă forță de obiect și exprimă naturalul și nuanțele. De aceea genul confidenței tinde totdeauna spre un stil abstract, sever și grav.

[1] Erou al unei legende povestită de Herodot, posesor al unui inel magic care făcea invizibil pe cel care-l purta. Legenda a inspirat numeroase opere. (N. T.)

5.

DESPRE ISTORIE

Există un gen de istorie care nu este decît inventarul cunoștințelor noastre privind trecutul; operă de știință și de critică. Arta de a picta prin cuvinte nu joacă aici rolul principal, deși această artă se apropie de perfecțiune în *Analele* lui Tacit. Dar pe bună dreptate e remarcabil faptul că un asemenea gen de pictură este succint și aproape abstract; caracterele povestirii prevalează; legea timpului scurtează tablourile și le aruncă fără încetare în trecut. Totuși nu ne putem închipui pictură mai viguroasă ca aceea a unei răscoale militare în această proză concentrată, și cu toții cunoaștem moartea lui Britanicus; dar tragicul, tabloul, analiza sufletească, toate sînt sintetizate într-unul sau două rînduri. Astfel, dacă socotim istoria drept un roman, nu-i adevărat că forma povestirii, care aici domină și-l zorește pe autor, se opune forței de a exprima, ci dimpotrivă. Aici trebuie să ne gîndim la Stendhal, dacă vrem să înțelegem secretele prozei dramatice. Căci li se întîmplă altora să descrie mai îndelung; dar este destul de clar totuși, după exemplul acelor caracterizări scurte și complete, că proza nu trebuie nicidecum să imite pe pictor sau pe desenator, care ține seamă de părțile componente și de forme. Se poate ca un romancier să descrie un castel de la gardul de la intrare pînă la giruetă, așa cum a făcut Balzac; dar dacă arta de a picta prin cuvinte s-ar mărgini numai la atît, un ucenic ar fi curînd maestru. Cred, dimpotrivă, că ceea ce face ca picturile lui Tacit să ne placă este totodată și ceea ce salvează fiecare descriere în parte și, pentru a spune tot, nu mai vedem pe La Grenadière ca într-un tablou după ce am citit pe Balzac, așa cum n-am putea să desenăm sau să pictăm pe Neron și pe curtezanii lui, după lectura operei lui Tacit. Cititorul nu vede nicidecum pe Grandet cum ar vedea pe un om reprezentat pe o pînză, deși omul nostru este descris de la pantofi pînă la pălărie; el nu vede nici chipul lui Julien Sorel, descris prin cîteva trăsături, la fel de viu, la fel de prezent ici și colo prin cîteva trăsături, la fel de viu, la fel de prezent ici și colo prin citeva trăsături. De unde rezultă că artiștii care încearcă totuși ca și celălalt. De unde rezultă că artiștii care încearcă să ilustreze aceste opere prin desen sînt totdeauna mult

sub așteptări. Cine oare, cînd citește, vede surîsul lui Gobseck? Este drept însă să spunem că-l va regăsi printre oameni pentru o clipă, și ca o „apariție“ a acestui personaj pe un alt chip. Tot așa veți regăsi un gest al lui Grandet, dar nu pe Grandet însuși. Pe scurt, e prea ușor să spunem că descrierea ne face să ne închipuim personajul, ca și cum cuvintele ar avea drept scop să înlocuiască creionul sau penelul. Nu există sinceritate, cred, în aprecierile de acest gen, nici asemănare, căci pictura are mijloacele și scopurile ei, iar proza are alte mijloace și alte țeluri, pe care trebuie să le descoperim; studiul diverselor arte ne-a lămurit îndeajuns. Mai adăugați că marii cititori de romane, din care fac parte și eu, nu caută vreun desen și mai puțin vreo scenă mimată sau vorbită, care ar da viață sau cel puțin ar fixa în fața ochilor pe Rubempré, pe Carlos sau pe Fabrice; dimpotrivă, se pare că asemenea imagini sînt nepotrivite și le socotim dinainte ca pe niște copii slabe ale personajului.

Ceea ce istoria ne face să observăm mai bine. Căci istoricul ar trebui să umple pagini întregi ca să egaleze un pictor de scene istorice. Dar asemenea descrieri împovărează spiritul fără să-i lase nimic; plutim de la o reverie la alta. Pe cînd scriitorul de geniu ne impresionează mai mult decît ar face-o lucrurile înseși și chiar numai printr-o singură observație profundă. Un inventar al costumelor și al armelor ne-ar face să vedem ceea ce nu mai există; n-ar trebui decît știință și răbdare și fiecare cuvînt ne-ar face mai bogați. Dar nimic nu viețuiește mai puțin decît erudiția; ea piere și mai repede datorită colecțiilor de obiecte, din care fiecare atrage atenția asupra lui. Nu sînt mereu decît fragmente. Istoria moare prin abundență și materiale. După cum nu servește la nimic să fi cunoscut orașul unde romanul face să trăiască personajele lui, la fel istoria nu trăiește pentru călătorul ce vede ruine și urme și care le completează prin povestire. Puterea noastră de a evoca nu merge așa de departe. De aceea romanul este acel care luminează istoria. Și dacă istoria este o artă care reînvie, tocmai prin părțile ei cele mai bune egalează romanul. Pasul grăbit al lui Napoleon în opera lui Tolstoi vorbește mai clar decît atîtea studii savante. *Memorialul*, în paginile sale cele mai frumoase, instruiește mai bine decît un tablou alcătuit după toate mărturiile. De altfel, de vreme ce cuvintele sînt făcute

pentru a exprima gînduri este îngăduit să presupunem că totdeauna gîndirea este scopul scriitorului adevărat; trăsăturile caracteristice ale unei descrieri nu capătă forță decît prin acest nou impuls. Chiar în privința picturii, ar trebui să spunem că voința de a picta dăunează pictorului; dar ea dăunează evident cu mult mai mult scriitorului. Un istoric nu va ști să descrie decît în măsura în care va gîndi. Îl văd preocupat mai ales de a îmbina și de a explica, mergînd de la intenții la acte și mai adesea încă de la pasiuni la gesturi; astfel, prin suflet retrăiesc oamenii, iar lucrurile prin oameni; o anumită atitudine caracteristică a lui Cezar descrie mai bine „forma" decît toate amănuntele pe care ucenicul le adună și le enumeră. Această observație, cu ușurință verificată de operele marilor istorici, ca și de ale celor neînsemnați, nu e lipsită de importanță dacă vrem să înțelegem mijloacele romancierului prin care imaginația este disciplinată.

6.

DESPRE ROMAN

Frază abuzivă

Istoria, chiar cea mai frumoasă, nu folosește o materie concretă; e totdeauna puțin abstractă. Spicul este concret și real prin acea frămîntare ce mistuie gîndirea. Istoria, cum s-a spus, înlănțuie altfel acțiunile; dar ea pornește totdeauna de la acțiuni și nu revine la cauze, idei, sentimente sau pasiuni decît după cuvinte și scrieri. Iată de ce presupunerile permise aici sînt totdeauna maxime generale care trăiesc un moment prin măreția acțiunii și prin forma concentrată și viguroasă. Istoria apare adesea goală de conținut fiindcă adoptă „motivele" acțiunii mărturisite de orice și care contrastează cu importanța consecințelor și dificultatea obstacolelor; acest gen de argumente, desprinse din interesul general și dintr-o vanitate imaginară, n-adaugă nimic la fapte. Adevăratul istoric privește dincolo de ele. Dar, în conformitate cu legea istoriei, potrivit căreia trebuie să te „urci" totdeauna de la acțiuni la cauze și de la

cuvinte la motive, istoricul este condamnat să se „miște" într-o ordine abstractă, cum facem cînd înțelegem interesul sau ambiția, în sfîrșit pasiunile teatrale. Dar pasiunile adevărate, mai puerile, mai viguroase, mai strîns legate de mecanismul trupului, scapă istoricului. De aceea observați că istoria nu se deosebește nicidecum de roman prin acțiune, nici prin analiza caracterelor, ci prin acel adevăr care este condiționat de mărturii, păstrîndu-i totdeauna forma. Pe scurt, confidența nu-și găsește loc în istorie, care redă viață oamenilor cel mult așa cum i-am văzut trăind, urcînd totdeauna de la acțiuni la cauze. Dar ceea ce-i specific romanesc este confidența, pe care nici o mărturie n-o poate sprijini: ea nu se dovedește nicidecum și, contrar metodei istorice, dă realitate acțiunilor. *Confesiunile* ar fi deci modelul romanului. (Rousseau)

Trebuie să stăruim asupra acestei probleme; căci romanul a dat naștere la două cuvinte, romanesc și romantic, care sînt un exemplu concludent despre acele născociri viabile, de altminteri rare, dar destul de bogate în înțeles pentru a rivaliza cu termenii cei mai anacronici. Aspectul istoric al unui caracter va constitui obiectul judecății istoriei; sînt gînduri și cauze extrase din mărturii și destinate mărturiei. Dar aspectul romanesc sau romantic al unui caracter include pasiunile adevărate, adică reverii, bucurii, tristeți, dialoguri cu sine, pe care politețea și sfiala le fac să nu „vorbească". De altfel acest aspect al sufletului se dezvoltă oarecum numai la visători și mai ales prin opera însăși, căci acțiunea reală mistuie visul. Acțiunea depinde de martori și în consecință cauzele împrumută și ele mult mărturiei. Nu știm nimic despre reveriile lui Bonaparte; și în ce-l privește, e verosimil că acțiunile îi erau determinate de ambiție, căci succesul ne înșală totdeauna și uneori ne reînnoiește. Și este în adevăr o idee romanescă sau romantică de a crede că acțiunea nu realizează niciodată visul. Orice acțiune este socială; și dacă nu este condiționată de împrejurări, ea ține totuși de o judecată imediată bazată pe percepțiile de moment; aceste motive reale n-au niciodată nimic romanesc. Acțiunea războinică este în această privință plină de învățăminte; căci distingem cu ușurință la ea reverii aproape fără formă și pe urmă motive abstracte

care se potrivesc mărturiilor, şi, în sfîrşit, motive reale care se nasc din moment şi percepţie. În orice om, romanescul este aşadar distrus clipă de clipă. Şi, ca să spunem adevărul, ca toate încercările de pură imaginaţie, reveria romantică curînd bate cîmpii; de aceea nu scapă de acţiune decît pentru a pieri de plictiseală. Dar aici apare opera, unde acţiunea sprijină visarea. Nu există aşadar romanesc în afară de roman.

Se pare că munca specifică romancierului este de a tălmăci romanescul în acţiuni. Dar atunci nu acţiunea este romanescă; mai degrabă raportul de la reverie la acţiune defineşte romanul, acţiunea dînd aici consistenţă visului în loc de a-l alunga. Iată de ce acţiunea reală nu „intră" niciodată în roman; ceea ce este încă mai adevărat, cînd romancierul povesteşte o acţiune reală şi aşa cum a văzut-o. Romancierul nu este deci nicidecum istoric. Legătura dintre reverie şi acţiune este îndeajuns pentru a răpi povestirii celei mai veridice chiar şi cea mai neînsemnată aparenţă de istorie. În sfîrşit, romanul se opune istoriei încă mai viguros cînd istoricul şi romancierul pictează aceleaşi personaje şi povestesc aceleaşi acţiuni. Astfel, ce-i ficţiune în roman nu este în mod principal povestirea, ci legătura de analiză care face ca acţiunile să fie dezvoltarea gîndurilor. În viaţa reală aceasta nu se întîmplă niciodată. De aceea problema de a şti dacă o povestire este adevărată sau nu, sau dacă autorul a inventat sau a schimbat puţin sau mult, este cu totul fără rost, de îndată ce romanul îşi face simţită frumuseţea sau forţa, ceea ce-i tot una. Deci omenescul şi individualul uman întemeiază totul. Dimpotrivă istoria, prin caracterul ei abstract, reduce toate acţiunile la cauze exterioare. Aşa se explică de ce ideea fatalistă domină istoria şi — în lipsa unei frămîntări ce se repetă îndeajuns de viguroase — istoricul este supus pasiunilor triste. Dar în roman nu există fatalitate; dimpotrivă, sentimentul dominant este acela al unei vieţi unde totul este voit, chiar pasiunile şi crimele, chiar nenorocirea. Prin aceasta, adevăratul roman stă deasupra suferinţelor, trezind iertarea, speranţa şi amiciţia.

7.

DESPRE STĂRILE SUFLETEŞTI

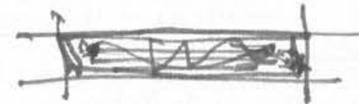
Există prejudecăţi puternice în ce priveşte viaţa noastră interioară. Mulţi oameni cultivaţi cred, ţinînd seamă de o filozofie prost îndrumată, că viaţa interioară — gîndurile, amintirile, sentimentele — se dezvoltă fără ca simţurile să intervină. Ei şi-ar închide bine ochii şi şi-ar astupa urechile, cum vrea Descartes, numai ca să ştie ce gîndesc şi să „guste" mai bine ce simt. Dar îi trebuie cuiva o judecată viguroasă pentru a cultiva o asemenea stare, şi asta doar pentru cîteva clipe şi fără să fie stăpînit de pasiuni. Dacă, dimpotrivă, te laşi să trăieşti la voia întîmplării, fără să percepi nimic, gîndurile şi sentimentele nu le vei sesiza şi nici obiectele. Imaginaţia, aşa cum s-a arătat, nu merge prea departe, îndată ce nu mai percepem lucrurile. Şi gîndurile noastre nu se sprijină decît pe percepţia imediată a ordinei exterioare. Pe de altă parte, sîntem reduşi la cuvinte; gîndirea este obişnuită şi săracă. În ceea ce priveşte sentimetul fără gîndire, el se reduce la cunoaşterea confuză a stării somatice; de aceea acest fel de gîndire vagă provoacă ipohondrie. Pe scurt, nu există sentiment decît prin gîndire, şi noi gîndim obiecte. Viaţa interioară, care ar fi mai bine numită gîndirea individuală, presupune deci un punct de vedere asupra lumii şi ferestre deschise spre ea. Printr-o asemenea contemplare amintirile se trezesc şi sentimentele înfloresc. De aceea gustul visării nu se desparte niciodată de iubirea naturii. Îndrăgostiţii nu se înşală de loc cînd pun atîta preţ pe obiecte şi chiar pe o floare ofilită. Dar, în această privinţă, scriitorul se înşală adesea şi se pierde în locuri comune; căci cuvintele, considerate singure, nu îmbogăţesc, ci dimpotrivă sărăcesc. E o greşeală de ucenic, aceea de a alege drept stimulent pentru sentimente şi acţiuni, bunăoară o ţară pe care n-ai văzut-o niciodată. Întrucît ordinea exterioară lipseşte, totul este vag şi fluid.

Aceste observaţii explică îndeajuns descrierile de locuri care par uneori cam lungi şi chiar destul de plicticoase pentru cititorul fără experienţă. Se înţelege totodată că imitatorii iau drept scop ceea ce în realitate nu-i decît mijloc, ca şi cum un roman ar trebui să fie un fel de ghid pentru călător. De

fapt descrierile exagerate sînt false făgăduieli de care cititorul nu se lasă înşelat de două ori. Totuşi se întîmplă că în opere frumoase, cum ar fi *Crinul din vale* sau *Beatrix*, pregătirea descriptivă oboseşte puţin la prima lectură; dar şi scînteierile dramei sînt atunci ca o lumină, care nu întîlneşte obiectul. Iată de ce romanele frumoase sînt poate mai greu recunoscute decît picturile frumoase; am citat aici două, din care unul nu este apreciat, iar celălalt nu-i cunoscut. În realitate, romanul seamănă cu monumentele şi cu statuile prin faptul că trebuie să le revezi şi să le cercetezi mereu cu luare aminte; înţelegem atunci preţul acelor amănunte, din care fiecare va purta un gînd şi un sentiment; şi cînd le recitim, există un presentiment în cele mai neînsemnate detalii. În consecinţă, adevăratul roman nu face parte din acele opere care plac datorită surprizei. Dar, în ce priveşte descrierile, asta ajunge.

Este clar că obiectele, cît de exact le-am vrea descrise, n-au totuşi soliditatea lucrurilor. Va trebui spus în ce sens cititorul le vede. Dar sentimentele presupun şi gînduri; nu „gîndurile" sentimentelor, căci divagaţia dăunează imediat oricărei meditaţii de asemenea gen, cum putem observa la mistici, ci gînduri veritabile, gînduri despre obiecte. În acest mod ordinea exterioară disciplinează sentimentele şi le fortifică; în viaţa reală chiar, unde-i clar, de pildă, că iubirea se intensifică prin schimbul de gînduri despre toate lucrurile, dar mai ales în roman, unde trebuie, în primul rînd, să ne atragă ideile. Căci nu putem simţi aidoma cu personajul decît dacă gîndim mai întîi cu el, pentru motivul că sentimentele unui om nu sînt cunoscute decît din gîndurile lui. Asta nu înseamnă, cum ne prefacem uneori a crede în discuţii, că sentimentul se reduce la noţiuni reci şi abstracte; totuşi, prin judecată, iubirea străluceşte; altfel nu este decît emoţie, afecţiune, cum se spune atît de bine, şi îşi găseşte expresie în locurile comune. Prin gînduri reci, mă substitui personajului şi astfel descopăr acea perspectivă a obiectelor, a acţiunilor şi sentimentelor care dau vieţii interiorizare şi ceea ce-i ascuns. Aici mai întîlnim încă o deosebire între roman şi istorie; anume cînd citesc istorie, sînt spectator nu actor; personajele se mîndresc toate ca obiecte, şi ideile lor sînt abstracte, adică foarte deosebite de acelea pe care mi le formez citind. Iată de ce în istorie cuvîntările înlocuiesc

ideile şi adesea şi în roman, cînd se povesteşte fără a „gîndi" personajul. Invers, istoria devine roman, îndată ce autorul descrie cum ar descrie personajul, ceea ce îl face să gîndească şi să simtă cu el, să fie el, în măsura în care asta se poate. Dar există o mare deosebire între percepţiile spectatorului şi cele ale autorului, căci totul se exprimă prin acţiune, şi perspectivele se schimbă. Iar acele apariţii înlănţuite de acţiune sînt fără îndoială realul autentic pe care cuvintele le pot prezenta unui cititor solitar. Dar cer lectorului multă răbdare, căci trebuie învinse aci multe locuri comune foarte înrădăcinate.



8.

DESPRE PERSONAJE

Ceea ce-i propriu romanului este că cititorul îşi închipuie că nu ignoră nimic din gîndurile personajului, nici din sentimentele care le însoţesc. Dar găsim totdeauna într-un roman „un centru de perspectivă"; altfel spus un subiect principal care gîndeşte, în raport cu care celelalte personaje joacă rolul de obiect. Şi adesea, ca în *Crinul din vale* personajul principal însuşi descrie şi povesteşte. Chiar fără acest artificiu, un roman presupune totdeauna un personaj cu care cititorul se identifică, gîndind, acţionînd, visînd cu el, fără a fi posibil să mintă. Valea este totdeauna văzută de Félix; noi nu ştim cum o vede doamna de Mortsauf şi ignorăm mai mult perspectivele, proiectele şi reveriile contelui. Astfel, dacă observăm cu luare aminte, un roman nu este niciodată un spectacol unde orice poate fi „obiect" care acţionează sau vorbeşte; e vorba totdeauna de tabloul unei vieţi interioare, adică individuale şi aşa cum fiecare în chip firesc o cunoaşte numai pe a sa. Nu există nimic în plus în evenimente decît ceea ce el cunoaşte sau i se povesteşte. Trăsăturile cele mai ascunse ale doamnei de Rénal sînt totdeauna acelea pe care Julien a putut să le descopere; cît despre domnul de Rénal lucrul este şi mai vizibil. În aceasta constă unitatea romanului şi autorii nu se depărtează niciodată de o asemenea regulă; sau, dacă o uită pentru un moment, povestirea ia aspect de istorie, ceea ce-l înde-

părtează cu violență pe cititor și deodată „răcește" imaginile, și în același timp, le tulbură. Poate conflictul unei vieți interioare, cum ne îngăduie să vedem romanul prin scrisori, oferă mai multă varietate, dar prin acest abuz de analiză, „obiectul" lipsește și el. Căci viața romanescă nu se limpezește decît prin opoziția obiectelor și prin prezența lumii; și în lumea obiectelor trebuie să-i socotim și pe oameni. Sub acest aspect, *Julie* este inferioară *Confesiunilor*. În sfîrșit, tema oricărui roman este conflictul unui personaj romanesc cu „lucrurile" și oamenii pe care îi descoperă în perspectivă, pe măsură ce înaintează, pe care îi cunoaște prost la început, și nu îi înțelege niciodată cu totul. Pentru fata lui, moș Grandet este un „obiect"; de aceea și romanul se intitulează *Eugénie Grandet*. Putem încerca să ne închipuim ce ar fi fost romanul, dacă principalul personaj era Grandet; dar atunci caracterul lui ar fi avut ceva romanesc, ceea ce, la prima vedere, este destul de nepotrivit cu avariția. Fapt este că în opera lui Balzac, visările lui Grandet nu ne sînt cunoscute decît prin ceea ce el spune și acționează. Dar, mergînd mai departe, am putea afirma că acest gen de caracter nu se opune forțelor exterioare, ci mai curînd le acceptă, asimilîndu-le, ceea ce face ca viața interioară să fie aici un fel de pustiu poate inexprimabil. Chiar viața interioară a doamnei de Mortsauf este fără îndoială mai simplă decît crede Félix, și mai simplă cu siguranță decît ar vrea el. O ghicim după scrisoarea moartei și după cîteva momente caracteristice ale agoniei sale. Prin aceste mijloace lumea rămîne puternică, și gîndirea romanescă sesizează termenul său antagonist, ceea ce o face de asemenea să existe.

Aș deosebi astfel trei feluri de personaje într-un roman. Mai întîi personajul care gîndește pentru cititor și în locul căruia cititorul se plasează întotdeauna; în acest sens, un roman nu este decît un monolog. Și cum eu nu sînt doi, nu trebuie decît un personaj de acest fel; dacă lipsește, autorul el însuși mă invită să gîndesc și să observ cu el. Alte personaje îmi sînt cunoscute numai prin acțiunile lor, gesturile și cuvintele lor, în măsura în care personajul principal le percepe; dar încrederea sau intimitatea ne îngăduie aici să ghicim multe; și în plus sentimentele romanești acționează de asemenea asupra lor și le trezește prin străfulgerări; dar

ele aparțin și obiectului, fiind și angajate în mecanismul exterior. Aici mai există nuanțe; și Mathilde este mai departe de noi, mai puțin accesibilă și mai „lucru", decît doamna de Rénal. Din a treia specie fac parte cei din familiile Samanon, Hochon, Cibot, Fraisier, Listomère, Conti. E o societate de automate, nicidecum de importanță secundară, ci dimpotrivă sprijinind lumea oamenilor și dîndu-i forță și rezistență de obiect. Despre aceasta romanescul nu știe mare lucru și nici altcineva; împotriva căruia nimeni nu poate nimic. Ei vorbesc și acționează după necesitate; cînd ne „închid ușa", nu mai știm nimic despre ei. Am observat îndelung forța acestor figuri, de care s-ar putea afirma că sînt episodice, adică exterioare chiar și pentru ele. Dar n-am înțeles decît cu dificultate că această forță rezultă din faptul că acele schițe, — numai sub formă de trăsături și acțiuni — sînt prin însăși esența lor schițe, în sensul că viața romanescă le este negată în mod absolut; pînă și afecțiunile lor sînt fără conștiință; iată de ce nici iubirea, nici rugămințile lor nu le înduioșează. De Marsay este fără îndoială cea mai impresionantă din aceste figuri lipsite de gîndire, sau de conștiință, în toate sensurile acestui cuvînt atît de bogat; tot așa și copilărosul Mortsauf, și atîția alții. Toate aceste grade de existență alcătuiesc o lume bogată, pe care gîndirea romanescă o luminează și o desenează cu toate reliefurile ei. Aceste considerații ne vor ajuta să înțelegem ce este un roman fără subiect, și alcătuit numai din confidențe.

9.

DISCIPLINA IMAGINAȚIEI ÎN ROMAN

În ce privește frumusețile naturii, o descriere exactă nu înlocuiește nici pe departe lucrul. Astfel fiind, scriitorul n-ar trebui niciodată să se bizuie pe descrierea în sine, chiar dacă descrierea s-ar asemăna cu un desen; dar ea nu se aseamănă nicidecum. Nici un cititor n-are puterea de a contempla ca pe niște obiecte lucrurile pe care scriitorul i le prezintă. Fantezia noastră, cînd nu este limitată de vreun obiect, ne aruncă dintr-o imagine abia schițată în alta, așa cum observăm în vise și în reverii; și aproape totdeauna, cum

fiecare știe, asemenea imagini se risipesc îndată în dezordine; spiritul cel mai subtil n-ar putea să găsească vreo legătură între ele; această urmărire zăpăcește și în curînd plictisește. În cazul cel mai bun, acele nebunii ale imaginației vor arunca cititorul în visări cu totul străine de ceea ce descrie scriitorul. Iată pentru ce o descriere lungă este totdeauna primejdioasă; și chiar în operele frumoase, ea începe adesea prin a descuraja. De aceea în cărțile mediocre, create pentru a place un moment, nu întîlnim descrieri lungi. O operă frumoasă se afirmă ca atare, printr-o stimulare permanentă a gîndirii, firească cititorului de proză; dar, chiar dacă am citi de douăzeci de ori descrierea Issoudun-ului sau a văii din *Crinul din Vale* nu le-am putea recunoaște niciodată dacă nu le-am întrezărit măcar cîndva; vom crede că le vedem, cum se spune atît de bine. Vom fi readuși cu insistență aici. Dacă observăm atenți, există un contrast foarte izbitor între forța acelor obiecte și instabilitatea imaginilor reprezentate. Cu alte cuvinte un roman nu este în primul rînd o operă de imaginație. Totuși, se spune așa, și mulți o cred; ceea ce înșală pe numeroși autori contribuind să se creadă că e ușor de scris un roman.

Nu există operă de artă, în nici un gen, care să aibă drept scop să ne predispună la reverii. Și observăm că ceremoniile, discuțiile și jocurile urmăresc să învingă plictiseala întrerupînd convorbirea leneșă cu sine, care nu e decît rareori suportabilă. Dar proza pare să aibă aici mai puțină putere decît poezia și elocința, care forțează atenția aproape la fel ca muzica. Se pare că operele frumoase în proză sînt aproape toate un slab ajutor; dar experiența ne dovedește că ele au o putere suverană asupra acelora care au răbdarea să citească. Nu-i ușor de explicat cum imaginația este atît de bine stăpînită fără nici o mișcare exterioară și fără alt obiect decît cuvintele. Această problemă n-are nici un înțeles pentru critica literară improvizată și fără principii; ea se mărginește să spună că un mare scriitor știe să picteze prin cuvinte. Dar omul de gust va face totuși o remarcă în această privință: lucrările în proză, și mai ales romanele, își pierd valoarea de îndată ce descrierea este socotită drept scop; și asemenea observații sînt făcute aici pentru a ne ajuta să înțelegem decadența rapidă a acestei picturi fără pînză, nici culori.

Pe scurt, s-ar putea afirma că cele două mijloace ale prozei sînt gîndirea și povestirea. Prin ele obiectele există și sentimentele capătă formă. În sfîrșit, descrierea trebuie să fie convingătoare și arta romancierului constă în a nu-și construi peisajele și casele fără a se gîndi; după cum și de a nu da sentimentelor și acțiunilor proporții exagerate. În acest sens descrierile lui Balzac promit mult, dar nu prea mult. Prima observație ce trebuie făcută cu privire la aceste „pregătiri" este că toate părțile sînt legate între ele prin judecăți; astfel construiește proza. S-ar zice că atunci gîndirea caută un sprijin, pe cînd poezia descrie mai curînd prin juxtapunere pentru că ritmul ne captivează. Trebuie deci ca o asemenea descriere să fie studiată în toate elementele ei, astfel ca judecata să îmbine părțile componente; în această privință, se pot compara cu folos analizele descriptive ale lui Balzac sau ale lui Stendhal cu alte picturi literare, ca acelea ale Cartaginei din *Salambô*, care nu traduc decît aparențele lucrurilor. Orice edificiu de proză există mai întîi prin gîndire. Astfel imaginile învolburate sînt reținute sau readuse în jurul unui centru. Am îndrăzni să spunem că aici gîndirea alcătuiește substanța. Dacă cititorul rezistă înseamnă că el înțelege cu ajutorul gîndirii formulele abstracte care, la drept vorbind, nu percep nimic. Este totuși adevărat că Balzac sau Stendhal au înțeles mai bine ce înseamnă un oraș ca Alençon sau Verrières, decît oricare geograf.

Lucru demn de remarcat, imaginația nu intră de la început în joc în aceste descrieri; ele par puțin abstracte; nu vedem decît judecățile. Numai pe urmă, și în povestire, lucrurile se dezvăluie, nu expuse ostentativ, spectacular, ci așa cum se ivesc, apar și dispar în preajma omului care acționează. Imagini vii atunci de o clipă, deoarece acțiunea ne antrenează. Observați ce li se întîmplă celor care citesc prost. Descrierile le par că nu le stîrnesc emoții, fiindcă nu prevăd acțiunea; și acțiunea li se pare searbădă — după cum și este în realitate în povestire — pentru că n-au urmărit îndeajuns descrierile. În sfîrșit, cum sentimentele se nasc din acțiune, dar au nevoie și de obiecte, regăsim aici legea prozei, potrivit căreia totul trebuie să se ofere în același timp, după ocolișuri și reveniri, pe cînd ritmul poetic se opune

acestor frămîntări. Se înțelege poate destul de bine acum în ce fel proza și poezia se deosebesc și chiar se înfruntă, ceea ce explică de ce un poem didactic și o proză ritmată sînt la fel de greu de suportat, oricît talent ar avea autorii lor.

10.

DESPRE TRAGIC ÎN ROMAN

Oribilul nu este nicidecum tot una cu tragicul. Totuși în roman nu excesul de situații înspăimîntătoare sărăcește tragicul, căci descrierile sînt foarte departe de a se apropia de „lucru". Dar chiar dacă s-ar întîmpla să ne facă să tremurăm, poate prin evocarea vreunei amintiri, este clar că acest sentiment violent ne-ar duce gîndirea la nenorociri reale, în loc de a ne îndemna să contemplăm opera. Efectul sigur al folosirii mijloacelor ce provoacă groază și milă, cînd sînt utilizate fără precauție, este haosul și dezorientarea gîndirii, în sfîrșit o meditație ireversibilă, ca în vise, de care, după cum se știe, oamenii se apără în toate chipurile. Aceeași sfială care-l reține pe actor, pe cîntăreț, pe desenator, pe orator se regăsește deci în chip firesc în opera scrisă. De aici rezultă acea manieră sobră de a povesti, remarcabilă în operele cele mai emoționante, și care, de fapt, nu face decît să aplice, în cazurile dificile, regula suverană a prozei, de a acționa prin judecată, nu prin cuvinte. Vom spune deci că tragicul constă întotdeauna în așteptare, iar nu în catastrofă.

Acest principiu domină romanul la fel de bine ca și teatrul. Ireparabilul și scurgerea timpului se fac simțite aici ca și acolo. Dar teatrul tragic, supus legii timpului, prin chiar evoluția lui, și prin ritmul tragic care supune încă mai mult pe spectator ca și pe personaj, face perceptibilă fatalitatea, ceea ce romanul, cu mult mai liber în forma, în pregătirile, în revenirile lui, nu poate să facă. Numai că romanul are alte resurse. Deoarece el poate relua în fiecare moment înlănțuirea cauzelor, și cum misiunea lui specifică este de a explica, am putea spune că legătura dintre cauze și efecte, fiind scopul meditării, chemată anume și „convocată" la apropierea nenorocirii, reușește și ea să ne prindă în povestire

și să ne poarte cu ea. De aceea romanul nu ne constrînge ca teatrul; el ne lasă judecata mai liberă; depinde de noi de a consimți, sau de a închide cartea, ori de a scăpa de destin într-o oarecare măsură, imaginînd alte înlănțuiri de cauze. Această dispoziție a cititorului corespunde acelui gen de dramă unde necesitatea exterioară oferă mii de facilități de a înțelege și de „evadări", și unde pasiunile făuresc destinul, prin hotărîre și îndrăzneală mai degrabă decît prin imprudență sau necunoaștere. Iată de ce nici aceleași caractere, nici aceleași catastrofe nu sînt specifice deopotrivă romanului și teatrului. Eroul romanului nu scuză pe zei; el și-a ales destinul. Și iubirea romanescă este acel gen de iubire care este ales. De aici rezultă că în cele mai bune romane fatalitatea n-are putere decît prin consimțămîntul victimelor. Romanul ar fi deci poemul liberului arbitru. Ar fi adevărat dacă am afirma că romanul ne reprezintă mai degrabă greșelile noastre de judecată decît viciile. Eroul romanului este prudent, rezervat, clarvăzător; el pășește înainte datorită hotărîrilor pe care le ia și a îngăduințelor pe care și le acordă, fără constrîngeri exterioare; el are totdeauna impresia propriei sale forțe; tocmai prin acestea se pierde, prin gîndirea solitară, prin acțiunea solitară, în sfîrșit prin ambiție și prin generozitate. Asemenea trăsături distinctive desăvîrșesc definirea romanescului, dar remarcăm aici că maniera însăși a artistului le determină de pe acum. Eroul romanului, chiar în acțiunile lui nebunești, este circumspect, prudent și meditativ ca proza însăși. Un Sistem al Artelor Frumoase trebuie să renunțe de a analiza exemple, riscînd astfel să depășească lungimea cuvenită. Dar, pentru a da curaj cititorului, atragem doar atenția că în ce-l privește pe Julien Sorel, crima lui — care pune vîrf nenorocirilor sale — este făptuită voluntar și chiar împotriva sentimentelor sale cele mai profunde. De aceea am văzut că mulți, obișnuiți cu teatrul, îl înțeleg greșit și se întreabă: „Cine l-a silit s-o facă?" Dar recitiți opera; marii actori spun tot ce trebuie; este adevărat că n-o spun de două ori.

În ce fel forțele exterioare ajută pe îndrăzneț, în ce mod voința lui devine destin pentru alții mai slabi, sau mai legați de obiceiuri, și cum astfel toate forțele omenești instructive „prind" și „sfîșie" romanescul cu colții lor, iată ceea ce romanul zugrăvește sub mii de forme. Eroul răspunde însă

interesant! Vezi Beckett & Urmuz

totdeauna prin dispreț și refuz; refuz de a respecta, refuz de a se umili, refuzul unei fericiri monotone. Romanul trăiește deci prin opoziția dintre sentimentele generoase și celelalte. Cititorul găsește aici prilejul de a urmări „în acțiune" propriile lui revolte, și de a uita o civilizație mecanică în care fericirea se plătește totdeauna prin abandonul libertății — cum afirmă Montaigne. Iată de ce arta romancierului nu poate evolua numai analizînd sentimentele, nici numai ideile, ci presupune un decor de lucruri concrete și o mulțime de bărbați și femei, precum și analiza forțelor exterioare; armătura poartă sentimentele și, în schimb, sentimentele luminează această lume tristă, așa cum asfințitul înfrumusețează toate lucrurile. Ceea ce nu se întîmplă niciodată în viața așa cum este ea, unde chiar cele mai mari planuri par neînsemnate sub aspectul succesului și lipsite de libertate, unde succesul decapitează ambiția, unde iubirea este totdeauna înșelată de dorință. Rezultă că romanele nu întristează nicidecum, deși se termină prost. Sînt nenorociri voite, iubite, alese, deși „mecanismul" le reia pînă la urmă, așa cum se vede la moartea Annei Karenina. Astfel eroul merge la moarte, la fel ca în lucrările epice, însă fără acea frămîntare obișnuită, fără acei zei care o simbolizează. Dimpotrivă, tumultul prozei face să apară în fiecare moment o pace de compromis și refuzul orgolios. Astfel sentimentul libertății le susține pe toate celelalte și le intensifică; și datorită acestei frumoase frămîntări ne apare natura măreață și încîntătoare mai întîi pentru că este străină de jocurile obiceiului, ale puterii și ale sclaviei; și totodată pentru că forța oarbă, contemplată în solitudine, ne face să prețuim mai bine puterea de a spune nu.

11.

DESPRE LOCURILE COMUNE

O proză frumoasă este făurită din idei obișnuite, exprimate prin cuvinte obișnuite. Dar să spunem încă o dată de unde rezultă forța ei: din faptul că judecata cititorului, fiind complet stăpînă pe toate acele cuvinte familiare, nemaitrebuind nici să schimbe sensul lor firesc după cuvintele

vecine care le modifică, și apreciindu-le în sfîrșit, ca elemente de sine stătătoare, descătușate de toate legăturile obișnuite, nu poate evita să-și formeze ideea, de unde pe urmă fiecare din cuvinte primește o lumină egală și tainică. Cunoaștem un scriitor viguros pentru că în stilul lui nu există aparențe, adică trebuie să-l înțelegi perfect sau să nu înțelegi nimic. Dimpotrivă, proza proastă este plină de aparențe, aproape s-ar zice de apariții sau vedenii, fiecare cuvînt strălucind și dansînd pe socoteala lui, sau mai curînd prinzîndu-se în joc sau în horă cu cele vecine cu el, ceea ce în povestire destramă emoția, și în cazul analizei, te face să visezi în loc să judeci. În această stare de ațipeală, recunoaștem efectele slăbiciunii imaginației nestăpînite; și cititorul cel mai puțin cultivat regretă atunci și caută, fără voia lui, argumente folosite de elocință sau vreun ritm poetic care să-l atragă; căci el se oprește pretutindeni ca la muzeu; și în plus obiectele lipsesc, căci toate acele viziuni abia întrezărite se risipesc dacă le privim în față. Iată pacostea stilului înflorat.

Trebuie să denumim locuri comune toate aceste speranțe. Da, chiar rare, chiar cînd se folosesc contrar obișnuinței și altfel decît ne așteptăm. Căci ceea ce definește locul comun, nu este nicidecum ideea comună, ci obișnuința și jocul mecanic al imaginației care înlocuiește ideea. În consecință, observăm că ideea cea mai banală este salvată, cum se spune, prin expresie; da, dar numai să se formeze ideea. Dimpotrivă, dacă două cuvinte se îmbină din obișnuință și făuresc o judecată, am îndrăzni să spunem în mod mecanic, sau dacă un cuvînt devine strident, chiar prin uimire, ca acele denumiri de pietre prețioase, care n-au fost niciodată văzute, imediat cititorul improvizează potrivit stării lui sufletești ceea ce totdeauna începe bine, dar foarte curînd ne lasă săraci și stingheri, ca în basmele cu zîne și farmece. De aceea cititorul se grăbește, căci el cunoaște acele strălucite făgăduieli. Falsele bogății produc uneori efect, în virtutea amintirii, pe cînd o operă frumoasă uimește cînd o recitești; și adevăratele frumuseți se oferă lecturii, ca niște obiecte pe care imaginația nu le înlocuiește niciodată. Locul comun este deci esențialmente sărac și, mai ales, cînd provoacă uimire. Dimpotrivă, o pagină frumoasă este totdeauna nouă. „Nasul Cleopatrei" iată o expresie ce ră-

mîne întipărită în memorie și de fiecare dată este nouă. Dar totdeauna aici cuvintele sînt obișnuite și fără nici o ostentație.

Aceste observații, și mai ales citirea operelor autorilor de seamă și experiența acelei forțe emoționante pe care scriitorii izbutesc s-o creeze doar cu resursele limbajului cel mai obișnuit, au de scop de a ne pune în gardă împotriva cuvintelor rare și care par să descrie prin ele însele. Iar cuvintele de argou, din acest punct de vedere, trebuie să fie considerate că străine de orice limbaj uman. Nu doară că n-ar putea place spontan, ca și în limbajul vorbit. Dar, în primul rînd, legea acestor născociri facile este că un cuvînt descrie prin imaginea ce o sugerează imediat, și astfel nu se pretează nicidecum la analiză prin comparație cu celelalte. În al doilea rînd, acest gen de cuvinte, pentru același motiv, constituie în mod firesc un loc comun, cum observăm, de pildă, cînd aceeași înjurătură exprimă toate reacțiile mîniei și chiar toate emoțiile; ceea ce face ca vioiciunea imaginilor, adică ce am vrea să admirăm în acel limbaj, este tocmai ce interesează mai puțin pe acei ce îl folosesc de obicei. Și este foarte adevărat că rămîne în multe cuvinte ceva din copilăria lor, care adesea se simte chiar în sunete și este sesizat mai ales de cercetătorii de etimologie. Această parte a înțelesului lor este foarte redusă în comparație cu ce datoresc asocierilor viguroase făurite de judecata gînditorilor. Este adevărat că toate acele valențe emotive pe care le poartă cu ele pot să nu se potrivească cu imaginile prezentate. Această nenorocire nu poate să nu se întîmple acelor care își caută gîndirea mai întîi în cuvinte. Pe cînd o judecată fermă, referitoare mai întîi la obiecte, disciplinează dinainte formele și, înlăturînd deplin toate cuvintele care nu se potrivesc decît pe jumătate, lasă în sfîrșit să apară cuvintele necesare. Mi se pare că ceea ce se poate numi inspirație nu este de loc o alegere între mai multe feluri de a spune, sau o încercare de a folosi locurile comune, ci mai degrabă o meditație fără cuvinte, care capătă formă prin idee, fără nici o dificultate de exprimare, căci cuvintele uzuale nu lipsesc niciodată. Astfel, adevărata proză este fără ștersături.

Trebuie numai să înțelegem că această împlinire inspirată definește proza artistică, nu proza meșteșugărească și că există meșteșug în orice operă. Ștersătura dovedește totdeauna o treabă de meșteșugar, care compară execuția cu ideea; iar acest gen de proză este totdeauna amestecat cu celălalt. Proza artistică nu șterge deci, ci mai degrabă ar retușa numai, adăugînd, și numai în conformitate cu ceea ce a fost scris pînă atunci în lucrare. Astfel, ceea ce este făurit ar fi model pentru ce se adaugă. Mai putem spune că mulți nu judecă bine ceea ce s-a scris decît după ce s-a tipărit. Balzac, mare arhitect al prozei, este cunoscut pentru această metodă, dezastruoasă pentru tipograf. Ceea ce se potrivește cu principiile, căci tipografia este obiect de proză.

12.

ESEU DESPRE STIL

Părinții noștri voiau să denumească modestie nu atît o anumită atitudine a judecății față de planurile de viitor, de forțele, sau de părerea altora, cît o stare fizică ce este un fel de politețe, și reprezintă odihna pasiunilor, și în același timp, o sîrguință nesilită care însoțește aproape totdeauna munca manuală, și pe care stăruința o dă totdeauna elevilor buni. Se știe din experiență că ambiția, sau numai dorința de a înfăptui binele, trezește o altfel de atenție, încordată și nevolnică, care face ca acțiunile cele mai simple să fie dificile și dizgrațioase. Fiecare poate înțelege, gîndindu-se la cele spuse mai sus, că voința n-are nici o putere în afara acțiunii pe care o întreprinde. Și se numește foarte bine pasiune acel efort al nostru care ne sugrumă și ne paralizează, din cauza imaginei vii a unor obstacole îndepărtate. Am invocat adesea acea precauție a înțeleptului împotriva grijilor: „Un singur lucru o dată“; ea este încă de cel mai mare ajutor în crearea operelor. Și poate este vizibilă mai ales la acele case care au fost mărite sau consolidate de mai multe ori, potrivit nevoilor și resurselor, și împodobite tot așa, fără nici un plan ambițios. În acest gen de lucrări, unde materia rezistă și dă viață proiectelor, „turma“ mușchilor este condusă docil de o reacție sigură și imaginația este îndrumată de lucru, adusă la lucru; în sfîrșit, opera crește prin operă. Iată învățămîntul cel mai de seamă pe care artele celor vechi aveau să ni-l dea. Fericit Molière,

care scria o piesă cum meșteșugarul execută un vas sau ajustează părțile unei mese. În consecință, este aproape imposibil ca nevoile meseriei și puternica rezistență a lucrului să nu dea naștere unui fel de stil pentru orice lucrare, chiar dacă nu este decît o clanță de poartă făurită cu ciocanul. Astfel, stilul ar presupune două condiții: grația și ușurința de a acționa și un anumit specific al operei create, care este chiar urma acelei acțiuni. Datorită acestor considerații, înțelegem dinainte de ce operele făcute cu mijloace mecanice n-au de loc stil. Iar cauza stilului prost, după cîte știu, se descoperă fără excepție, la acele lucrări unde materia ia cu ușurință orice formă, și unde ornamentul apare imediat pretențios, din cauza efortului, care printr-un mecanism infailibil, folosește unealta fără prudență.

După cele spuse înțelegem poate care este dificultatea adevărată în artele care nu utilizează aproape de loc „materia", ca pictura, desenul și mai ales arta de a scrie. Dar cea mai autonomă dintre toate este fără îndoială arta conversației unde nu ești constrîns să ții seama nici măcar de necesitățile sintaxei și nici de „mișcările" scrisului. Atunci, datorită acestei periculoase libertăți și de asemenea a atenției mereu concentrate asupra ta, improvizarea trezește tumultul trupului, tensiunea, îmbujorarea, gesturile, a căror consecință poate fi, pînă la urmă, o prostie fără margini și regrete amare, dacă politețea n-ar limita dinainte conversațiile la locurile comune și încă, sub o formă convențională. Stilul poate fi atunci în atitudine, după cum există dinainte la edificiu, la mobile și la costume; dar opera vorbită nu înseamnă nimic. De la această premiză ne putem face o anumită idee ce ar putea fi o conversație adevărată, cînd fiecare ar inventa vorbind. Suprema regulă a formei privește aici corpul; este destul de limpede că atenția ambițioasă este abătută de această „gimnastică" profundă care este știința bunelor maniere și gîndirea este disciplinată de corp. Adevărata modestie se manifestă acum așa cum se cuvine și datorită adevăratelor ei cauze. La Bruyère spune, cu alți termeni, că omul de treabă nu se ofensează de nimic. O asemenea atitudine frumoasă se potrivește arareori cu gîndirile noi și viguroase. Sînt multe lucruri obișnuite în ideile omului politicos. Așa ar fi stilul fără conținut. Cel puțin sesizăm aici modestia în atitudinea lui, care prin ea însăși exclude

mînia și chiar lipsa de stăpînire de sine, vestitoarele prostiei. Și cred că stilul este stil prin ceea ce el vestește, fiind, dimpotrivă, reținere și atenție pătrunzătoare.

Asemenea considerații sînt făcute pentru a înțelege că stilul — întocmai ca politețea — nu poate fi niciodată voluntar, nici căutat, ci presupune o improvizare pe care munca n-o imită niciodată. În ideile sălbaticului care a muncit singur, văd adesea o „impolitețe" care nu se manifestă la prima vedere, ci mai degrabă, prin absența expresiei fericite, cum se spune atît de bine. Este limpede că adevărata cultură, în această artă primejdioasă a prozei, are drept țel de a cuceri modestia fără a pierde forța. Mergînd drept la țintă, după învățătura artelor ce ne sînt mai bine cunoscute, presupun că muncile spirituale nu duc la formă sau dacă vreți la stil, decît în măsura în care se aseamănă cu muncile manuale; căci prin structura noastră fizică condiția omenească este de așa natură, încît numai acțiunea face să dispară pasiunile, descătușează inima, și, în sfîrșit, gîndirea. Iată de ce mi-ar place ca o școală de literatură să semene totdeauna cu un atelier de pictură, unde nu se meditează niciodată fără a se crea. Această cultură exclude complet, după părerea mea, acele cunoștințe pe care ni le însușim ascultînd și pe care le dovedim vorbind. Asemenea metodă n-ar fi potrivită decît pentru o școală de elocință, după moda celor din antichitate; dar chiar ideea ei s-a pierdut. Fapt este însă că la o astfel de școală nu s-ar învăța niciodată arta prozei, care e foarte îndepărtată de elocință prin mijloacele, regulile stilului și scop, după cum s-a arătat. Trebuie deci să înțelegem că, prin exercițiile școlare tradiționale, și care ar putea fi extinse după aceste principii, dorința de a studia este abătută încetul cu încetul de la scopuri îndepărtate și ambiții la acțiunea însăși; zelul este atunci o plăcere, iar acțiunea adună toată gîndirea și o păstrează așa cum un pămînt bun absoarbe apa. Căci a înțelege valorează mai mult decît a admira; dar a face valorează mai mult decît a înțelege. Respectul trece astfel de la intenție la gest, ca pietatea în evoluția ei profundă; așa se formează pentru toată viața ucenicul în literatură ca și ucenicul în pictură.

Această metodă a scriitorului, de a gîndi în timp ce pana scrie, nu se mai pierde de îndată ce a fost îndeajuns folosită. Căci gîndirea fără obiect este sterilă; iar obiectul apro-

piat și potrivit pentru acest gen de gîndire pe care cuvintele îl exprimă este chiar limba. Așa cum arhitectul construiește piatră pe piatră, însă nicidecum pe hîrtie și încă mai puțin în stare de reverie, la fel scriitorul scrie, legînd un cuvînt de altul; și ceea ce scrie este gîndirea lui. A-ți recita ție însuți înainte de a scrie înseamnă o metodă de orator, care are alte reguli; și dacă nu ne putem lipsi complet de ea, trebuie măcar să privim totdeauna cu atenție cuvintele scrise, așa cum zidarul caută o piatră potrivită pentru a o îmbina cu cele care așteaptă. Așa cum un gest al oratorului cheamă altul care-l continuă sau odihnește prin contrast; astfel se naște și gîndirea retoricii — la fel un rînd de proză, prin cuvintele cu tot felul de înțelesuri, prin asociații, care depășesc totdeauna intenția; precum cimentul desăvîrșește clădirea, armonizînd-o cu modificările anterioare, schițîndu-le chiar pe cele ce vor urma, și prin ajustări continue face să recunoaștem construcția. Căci nu există decît o piatră care-i cea potrivită, dar zidarul știe s-o găsească întotdeauna. Prin aceasta proza seamănă cu alte opere. Totdeauna, în măsura în care opera este a unui meșteșugar, modelul operei este în afară de operă, dar în măsura în care opera este a unui artist, opera însăși constituie modelul. În sfîrșit, ceea ce ne trimite cu gîndul la un alt obiect este plat; ce ne evocă înțelepciunea autorului este pedant; dar cînd opera își răspunde ei însăși și îl instruiește chiar pe artist, are stil. Nu din întîmplare acest cuvînt frumos denumește și unealta ascuțită cu ajutorul căreia, pe vremuri, se sculpta scrierea. Prin aceste conveniențe, regula se aplică, și totodată cuvîntul își găsește locul cuvenit. Să lăsăm acum cimentul să se întărească, să nu-l mai atingem.

NOTE

1

Despre prefață

Rarele completări pe care le veți găsi în capitolele finale ale unora din „cărți" răspund numai exigențelor punerii în pagină. Nu le cred inutile dar nici nu le socoteam necesare fără un asemenea motiv care ține de tipărire. Cu această singură diferență *Un sistem al Artelor Frumoase* este acum republicat așa cum a apărut în 1920. Nu pentru că n-aș mai găsi ce să reiau și să explic, dar nu mă cred capabil să scriu acum mai bine. Lucrarea a fost scrisă în tranșee, fără alt scop decît de a mă distra și negîndindu-mă că ar putea vreodată să fie tipărită pentru public. Acele condiții favorabile nu le voi mai regăsi niciodată. N-aș putea acum să uit cu totul operele, doctrinele, paradoxurile vremurilor acestea. Mi-aș închipui o rezistență din partea cititorului, uimirea, obiecțiile lui. Timp pierdut, căci tot ce un autor își închipuie despre cititorul său e fals. Astfel aș pierde din vedere, poate, ideea care m-a ajutat la tratarea acestui subiect dificil, anume că o doctrină imaginativă, cu severitate conturată, trebuia să ducă nu numai la clasificarea Artelor Frumoase potrivit naturii umane, dar și la o mai bună înțelegere a lor, și la reconstituirea lor mai fidelă, aș îndrăzni să spun fiziologică. Pămîntul oamenilor este acoperit pretutindeni de acele semne viguroase pe care umanitatea și le face ei însăși. Dar, dacă socotim Artele Frumoase drept limbaje, așa cum a făcut Comte, nu-i verosimil ca vreun limbaj să fi fost vreodată consecința unei idei, ci mai degrabă trebuie să spunem că limbajul este începutul ideii și primul obiect al meditației. Trebuie neapărat ca omul să vorbească înainte de a ști ce spune. Dar ne-am mai putea înșela aici în alt mod, dacă am aprecia semnele și operele ca pe niște copii de imagini formate în fantezie. Totuși din această perspectivă voi aborda problema fiind hotărît să încerc o dată pentru totdeauna acea monedă fiduciară, care are curs datorită complezenței, și, în sfîrșit, să dau la iveală viziunile visurilor și tot ce le seamănă. Temeinica doctrină

a lui Descartes, respectată așa cum trebuie, ne face la urmă să înțelegem că imaginația atît de mult descrisă, este ea însăși aproape cu totul imaginară, și, pe scurt, că nu există nicidecum imagini în afara percepției obiectelor prezente. Ținînd seama de aceasta, trebuie să explicăm operele considerînd numai structura umană, muncile omenești și obiectele. Și deoarece observațiile la care eram astfel condus se ordonau de la sine într-un sistem, pînă într-atît încît luminau puțin secretele artei de a scrie, mi s-a părut că aceste capitole puteau fi supuse publicului cultivat. În realitate, lucrarea n-a fost mult citită, dar cel puțin a fost citită bine. Pentru un subiect care are de ce să înspăimînte, dificultatea n-a descurajat și lipsa de probe n-a mirat. Divergențele după cîte știu au fost provocate de faptul că cititorul, călăuzit de practica unei arte determinate, voia să-i atribuie acesteia mai multă forță sau un loc mai de seamă, decît i-am atribuit eu. În ce privește ideea principală, n-a ridicat nici una din acele obiecții propriu-zis scolastice, rezultate firești ale unei psihologii șovăielnice. Orice artist știe, după o grea experiență, că meșteșugul purifică prompt imaginația și că a-l exercita chiar în arta de a scrie, și mai evident în celelalte arte, îl poartă mult mai departe decît gîndurile. Notele următoare vor fi deci mai degrabă explicative decît polemice. De altminteri, de vreme ce o idee nu este niciodată decît un instrument de explorare, scopul creațiilor spirituale trebuie să fie totdeauna mai curînd de a avertiza, decît de a convinge, și numai acela care descoperă în ce mod o idee este insuficientă s-a folosit de ea cum trebuia.

2

Cartea întîi. Capitolul III. Despre imagini

O doctrină a imaginației care ne refuză forța atît de ridicată în slăvi — de a contempla forma și culoarea obiectelor absente — nu va fi poate cu ușurință acceptată de acei pe care experiența artelor nu i-a instruit. Cred deci util să-i dau cititorului trei exemple remarcabile. Mulți au în memorie — după cum spun — imaginea Panteonului și o evocă ușor, după cît li se pare. Le cer atunci să binevoiască să numere coloanele care susțin frontonul; dar nu numai că nu le pot număra, dar nu pot nici chiar încerca s-o facă. Această operație este însă cea mai simplă din lume, de îndată ce au în fața ochilor adevăratul Panteon. Deci ce văd ei, cînd își închipuie Panteonul? Văd ceva? Pentru mine, cînd îmi pun această întrebare, pot spune că nu văd nimic care se aseamănă cu Panteonul. Formez, mi se pare, imaginea unei coloane, a unui capitel, a unei porțiuni de zid, dar cum nu pot „fixa" nicidecum acele imagini, cum dimpotrivă privirea directă, dacă putem afirma astfel, mă pune imediat în prezența obiectelor pe care le am înaintea ochilor, nu pot spune nimic despre acele imagini, decît că mi se pare că le-am întrezărit o clipă. Dar cum în jurul meu nu lipsesc reflexe, umbre, conture neclare, pe care de-abia le percep cu privirea și fără să gîndesc nimic despre ele, se poate prea bine să creez, din amintirea acelui haos de-un moment, iluzia de a fi evocat, în timpul unei clipite, părțile componente ale monumentului absent pe care îl denumesc în sinea mea. În această privință cer doar să nu ne încredem în noi înșine și să nu ne descriem prin cuvinte ceva dincolo de ceea ce am văzut.

Al doilea exemplu privește percepțiile noastre reale, la care imaginația participă totdeauna. Percep o prăpastie cu ajutorul văzului. E limpede că ceea ce percep în realitate sînt culori și contururi și că perspectiva adîncimii este imaginară. Iată întrebarea. Cînd percepția imaginară tinde să devină tragică din cauza amețelii — ceea ce se întîmplă adesea cînd se rostogolește o piatră sau cînd o pasăre zboară de pe o stîncă în prăpastie — oare atunci abisul se află în ceea ce văd, sau numai în mișcările stăpînite ale întregului meu corp, care în același timp s-ar arunca în hău, dar se și reține? În realitate, simt abisul din pricina fricii și pentru că îl simt, cred că îl văd. Acest exemplu ne poate provoca meditații interminabile. Căci dacă văd orizontul în depărtare, și această distanță este imaginară; cred că o văd, dar mai degrabă o simt, printr-o pregătire a corpului meu de a merge mult timp. Pentru ca să observați mai bine cursele pe care le întinde imaginația, încercați, cînd frunzele unui pom au crescut, să vedeți în vreo ramură profilată pe cer un chip de om și cercetați dacă, prin această activitate a imaginației, forma obiectului se va schimba cîtuși de puțin. Ea nu se va schimba, dar dumneavoastră veți crede mai întîi că vedeți altceva.

Al treilea exemplu nu va folosi decît acelora care, la fel ca pictorii, știu să măsoare mărimile aparente. Cînd răsare luna ni se pare mai mare decît la zenit, și, fără nici o îndoială, imaginația o mărește. Dar, în sfîrșit, veți spune, datorită imaginației pare mai mare; ea „duce" acel disc dincolo de limitele pe care optica le-ar admite. Imaginația schimbă deci aparențele? Nu, ea nu schimbă niciodată aparențele. Luna nu apare mai mare decît trebuie; și astronomii, care măsoară adesea o asemenea imagine — mă refer la mărimea ei aparentă — o să vă spună că luna aceea mare de la orizont nu acoperă mai multe diviziuni pe vizorul lunetei lor decît luna la zenit în nopțile clare. Aici credem cu fermitate, și am spune chiar din toată inima, că imaginația face să apară o lună mai mare, dar aceasta nu există.

Luna nu pare nicidecum mai mare. Noi credem că ea pare mai mare.

3

Despre cartea a doua și în special despre dans

Îi lipsește mult acestei cărți să aibă extinderea potrivită și să se vorbească în ea despre existența colectivă. Dar cum nu trebuie să facem niciodată ștersături temerare, mă mulțumesc cu trei observații. În primul rînd, trebuiau diferențiate mai bine jocul și arta, care, în mișcare, sînt adesea învălmășite. Războiul este propriu-zis un joc, prin forța care domină și de asemenea prin spiritul de organizare; dar războiul nu este nicidecum estetic deoarece nu este de loc spectacol. Dimpotrivă, defilările militare și sărbătorile triumfale participă la frumos; ele sînt reprezentare, semn, limbaj. Jocul cu mingea, la fel ca războiul, nu reprezintă nimic; dar o sărbătoare, dimpotrivă, se reprezintă ei însăși, și adesea nu-i nimic mai mult decît semnificația sărbătorii prin toți și, în același timp, pentru toți. Totuși sărbătoarea neorganizată n-are încă un caracter estetic; îi lipsește obiectul. Sărbătorile cele mai vechi sînt obiect pentru că reprezintă evenimente ale naturii și ale istoriei. Ele sînt teatrale, în acest sens. Trebuie să ne gîndim aici la sărbătorile primăverii și ale recoltei, ca și la tragediile antice sau la solemnele messe. Ceremonia, cortegiul și dansul constituie aici obiectul. Ideea de sărbătoare le include deci pe celelalte trei și astfel valorifică artele în mișcare, și fără îndoială pe toate celelalte.

Dansul nu este un joc, dacă nu-i decît spectacol. Dar dansul este și acțiune. Am sesiza esențialul dansului dacă l-am considera ca sărbătoare pură, adică schimb de semne la modul absolut. Momentul caracteristic al dansului este acela al primului limbaj, unde, dacă observăm mai bine, înțelegem ce exprimăm, înțelegînd numai că celălalt înțelege. Dansul este un schimb de mișcări imitate, care devin semne prin faptul că își corespund. Ritmul se întîlnește în orice acțiune concentrată, ca în aceea de a vîsli sau de a trage de un cablu. El devine estetic în dans întrucît acțiunea ritmată se transformă în spectacol pur fără a înceta totuși de a fi acțiune. Fiecare dansează înaintea altuia și pentru altul. Dansul este prima oglindă. Dacă observăm dansul breton „La Dérobée", remarcăm o asemănare a chipurilor și o frumusețe a tuturor celor ce-l dansează, datorită unei scrupuloase atenții; astfel există imobilitate în această mișcare „măsurată". Acest dans este arhitectural și robust, de pe atunci friză și ornament. Încremenit ca acele muzici mărețe, care nu pier din clipă în clipă, ci dimpotrivă, în această încercare a succesiunii, se dovedesc durabile prin constanța arătată în mișcarea însăși. Astfel muzica adevărată, ca și dansul adevărat, se împotrivește timpului în timpul însuși, și reprezintă timpul sub aspectul eternității. Să reținem numai că dansul are caracter social, și că stilul sculpturii datorește ceva dansului. E clar, prin contrast că stilul picturii datorește mult cremoniei (V. Nota 8).

Acești doi termeni, dans și ceremonie, se opun din toate punctele de vedere; cortegiul se află între ele două. Sărbătoarea le include, dar le depășește în sensul că marchează un moment de reflexie, și ca o dizolvare a altor două „lucruri". Comicul este intermediar, dar carnavalul afirmă cel mai energic spiritul sărbătorii. Schițez numai acest fragment de joc dialectic, în spirit hegelian. Nu disprețuiesc nicidecum un asemenea joc; dar am simțit că succesiunea artelor nu se pretează fără împotrivire la evoluții de acest gen. Totuși este bine să se urmeze ideile acestui model care vor duce de cele mai multe ori la descoperirea a ceva nou.

4

Cartea a IV-a. Despre locul muzicii într-o clasificare a Artelor Frumoase

Lipsurile sînt inventive. Dacă aș fi citit cu mai multă atenție ce a spus Hegel despre muzică — și care-i foarte important și precis — înainte de a fi scris eu însumi despre acest subiect, poate n-aș fi îndrăznit să fac o atît de mare apropiere între această artă sublimă și acele arte cam sălbatice și atît de armonios legate de mișcările corpului uman, cum sînt acrobația și dansul. Din fericire, în izolarea în care mă aflam, n-am urmărit alt fir conducător decît descrierea exactă a imaginației însăși. Astfel — în loc de a considera ca Hegel că muzica, încă mai mult decît pictura, se debarasează de materie și să observ după el că sunetul este dintre toate semnele cel mai aproape de gîndire, la fel ca timpul, în care sunetul se dezvoltă — mi-am concentrat atenția dimpotrivă asupra faptului că muzica este în primul rînd cîntul, atît de firesc legat de dans, și să disciplinînd încă mai îndeaproape decît dansul mișcările corpului omenesc, ea se află astfel printre primele arte apărute și care solicită poate cel mai puțin gîndirea. Despre aceasta un om al timpului nostru se va înșela cu ușurință din obișnuința de a auzi adesea vaste simfonii, fără nici un amestec al vocilor, și care prin instrumentele orchestrei sînt liberate de mișcarea umană, lucru arhitectural. Acest raport uimitor, pe care nu trebuie să-l uităm dacă vrem să înțelegem dezvoltarea muzicii, nu trebuie totuși să acopere pînă a o ascunde acea agitație a corpului uman, sensibilă în orchestră și intensificată de dirijor după o lege naturală, agitație transmisă autorului și care se manifestă prin aplauze. Ceea ce mă face să observ că muzica ne cucerește pe „dedesubt" și ne solicită sentimentele în materialitatea lor, înainte ca expresia poetică să le fi împodobit cu metafore, mai înainte ca ele să fi fost măcar rostite. Așadar existența sufletului și nici-

decum esența lui este exprimată în muzica cea mai pură, adică acele mișcări cosmice prin care imensa existență ne devine intimă și interioară. De unde înțeleg că, prin muzică, lumea se oferă totdeauna, și, în sfîrșit, că orice muzică este pe cale de a fi descriptivă, deși n-ar putea fi de loc; ceea ce va explica destul de bine paradoxul acelor titluri celebre, uneori impuse chiar de artist, mai adesea rostite de mulțimea admiratorilor, și al căror adevăr țîșnește însă fără a-și găsi explicația. Din această prezență, pe care se pare că o palpăm, rezultă de asemenea acel caracter arhitectural al muzicii, care ne înconjură și ne creează limite ca un templu, temperînd în realitate mișcările noastre, și oferindu-ne imperios drumuri și treceri. Această ordine ne emoționează într-adevăr, tot atît de intens ca propriul nostru cînt. Încît este la fel de adevărat să spunem că muzica exprimă nuanțele existenței noastre subiective sau că ea ne redă lumii. Iată de ce aici trebuie să ne gîndim la sinteza celor două, care alcătuiesc o lume unitară și un infinit pe care-l posedăm. De unde se trece la acel caracter totdeauna religios al muzicii; dar fără a uita nici corpul uman, nici lumea. Aceasta are mare importanță pentru că orice religie este existență, nu esență. Dar muzica, la rîndul ei, exprimă existența, la drept vorbind, fără nici o esență, prin acea desfășurare în timp, care reduce „obiectul" la ce se întîmplă, mai întîi așteptat, apoi reținut, oarecum fulgerător, transformat însă imediat printr-o negație continuă a amintirii. Există un făgaș al muzicii care are forma amintirii, dar care este și uitare totală. Este deci în fiecare clipă jocul renașterii noastre, și metempsihoză. Pentru aceste motive, trebuie să lăsăm muzica la locul ei, care este departe în urma noastră; și poezia la fel, deși e mai luminată de spirit. Conform unor asemenea perspective revalorificate, ceea ce stă dinainte și ne așteaptă — artă a spiritului — este de fapt proza, după cum mi se pare.

5

Cartea a IV-a. Capitolul IX. Despre muzică și idee

Muzica este, dintre toate artele, ceea mai proprie să dezvăluie ce-i adevărat despre toate, anume că ideea pe care ele o exprimă nu se poate nicidecum separa de operă, nici exprima prin concepte. Deoarece muzica se întemeiază numai pe arta de a îmbina sunete, ceea ce, pe de o parte, cere cu stăruință să se abandoneze sau cel puțin să se subordoneze folosirea obișnuită a strigătelor articulate, reducîndu-le la rangul de simplă materie. Cum se întîmplă cînd auzim un orator de la o depărtare destul de mare ca să nu percepem sensul cuvintelor; atunci dăinuiește un strigăt natural, care exprimă omul, dar mult sub ceea ce ar vrea el. În schimb, muzica este capabilă de a aduna mai multe cuvîntări astfel dezgolite, redîndu-le

prin acord ceea ce pierd din sens, și dîndu-le pînă la urmă un înțeles mai înalt, care reunește în fiecare moment, într-un fel, discursul și aplauzele, eliminînd complet ce rămîne din rumoare în zgomotele elocinței; nu chiar complet; căci orchestra și corurile se apropie adesea, unul de zgomotul cosmic și inuman, celelalte de zgomotul uman, nu însă fără a ne pregăti, nu fără a căuta o soluție și totdeauna fără a ne dezorienta, nici a pune în pericol armonioasele îmbinări. Ce exprimă deci muzica astfel? Biserica însăși, sau societatea în acord cu natura întreagă, ceea ce face ca muzica să fie atît de evident reală în momentul cînd o auzim, și absolut exterioară acelui moment, adică sustrasă întîmplării. Ceea ce produce într-adevăr ideea indivizibilă a dumnezeului spinozist, natură și umanitate laolaltă, fără nici o îngăduință de a întrerupe, ceea ce înseamnă a cunoaște. Această intuiție, intelectuală în rarele ei momente, și totdeauna supusă pieirii, sau pentru a spune mai bine efemeră prin chemările naturii, este dimpotrivă „adusă" aici chiar de natură, de vreme ce se include integral într-o imediată percepție a simțurilor. Încîntarea estetică constă deci în faptul că imaginația, în jocul său liber, se armonizează cu rațiunea, după cum a spus Kant.

Este de asemenea oportun să explicăm puțin în ce constă aici jocul liber al imaginației. Căci în muzică, așa cum ideea este pură și jocul imaginației este la rîndul său pur, fără acele complicații „politice" dintre ele două. Imaginația, adică frămîntările corpului uman îndreptate asupra lui însuși, este atunci trezită pe deplin, fără selecție și în afară de drumurile obișnuite; deci a asculta muzică înseamnă a parcurge întregul spațiu al sentimentelor posibile, ceea ce „adună" toate amintirile noastre într-una, și în același timp, „deschide" toate drumurile viitorului, în loc de a-i arăta unul sau două, cum ar face tristul monolog; totdeauna intensificîndu-se și atenuîndu-se din copilărie pînă la bătrînețe. Dar chiar această idee n-o exprim decît metaforic, ideea rămînînd distinctă de lucru; pe cînd muzica se identifică chiar cu această idee.

6

Cartea a IV-a. Despre muzica apreciată drept arhitectură

S-a spus adesea „arhitectură sonoră". Mult timp am respins această metaforă. Celebrul *Eupalinos* mi-a reamintit-o și, în orice caz, este adevărat că nu meditäm niciodată zadarnic despre această lege arhitecturală, care este solidă și durabilă, în măsura în care guvernează toate artele fără excepție. Operele muzicale n-au durată prin materia lor, ci doar prin îmbinarea, atît de concentrată și atît de desăvîrșită că n-am vrea să-i schimbăm nimic

și nici nu ne-ar da prin gînd s-o facem. La drept vorbind, forța unei compoziții muzicale rezultă mai ales din faptul că ea alungă în fiecare moment chiar gîndirea de a schimba, opera apărînd astfel durabilă și ca lucru. Prin evoluție, prin promisiune, prin avertismentul fără ambiguitate, putem spune că există total. De unde vom conchide că muzica frumoasă se exprimă pe ea însăși și nu exprimă nimic altceva. Aici trebuie să revenim totdeauna. Am putea chiar afirma că muzica proastă, sau ratată, sau urîtă cum se spune, este așa numai fiindcă nu se îmbină bine. Fuga ar fi deci totdeauna un exemplu, numai să fie corect „îmbinată".

Dar acum trebuie să observăm că strigătele sînt acelea care se îmbină; deci edificiul sonor disciplinează profund pe executant „pînă în mușchi și sînge", și totodată și auditorul datorită acelorași cauze; el ne emoționează deci, în toate înțelesurile acestui frumos cuvînt, ne face să stăm locului, ne dirijează, ne atrage atenția, întocmai ca un monument de piatră; astfel că metafora lui Eupalinos spune corect că ne învăluie, că are ziduri, porți și drumuri ca un templu. Așa înțelegem încă o dată de ce este o operă, și aparține unui muncitor.

7

Cartea a VIII-a. Capitolul IV. Despre compoziție

Cineva s-a mirat că n-a găsit nimic în această lucrare privind compoziția. Vreau să spun ce cred despre ea. E o idee ce are mai multe obîrșii și poate totdeauna una exterioară, adică este fiica inteligenței și a necesității. De pildă, o mișcare de voltijă a unui acrobat de la un trapez la altul este compusă din traiectoria imuabilă pe care o descrie centrul de greutate al gimnastului; așa încît nu poate fi altul. O casă este alcătuită după alte necesități, dar mai ales tot respectînd legea gravitației. O „jumătate de boltă" nu se poate admite. Totuși s-ar putea picta o „jumătate de boltă". Compoziția picturală, ghicim, este condiționată de regulile necesității arhitecturale, și nu numai într-un anumit sens. Totuși observ că există o artă care are drept țel compoziția: arta cortegiilor și a adunărilor. Compoziția este aici esențială — de pildă, la o ședință a unei instanțe judiciare — și vom afla cauza din opera lui Saint-Simon; căci fiecare loc înseamnă ceva; necesitatea ca toți să audă, ca toți să fie văzuți și auziți, desăvîrșește adunarea. Poate cortegiul nu este, în primul rînd, decît pregătirea sau „dezvoltarea" adunării. Mai găsim aici privilegiile, precum și necesitatea ca fiecare să aibă un rol și respectul stabilit dinainte. Mi se pare că în afară de aceste nevoi exterioare, compoziția nu dezvăluie niciodată nimic; căci nu putem numi compoziție acea ordine de dezvoltare interioară, care, în muzică, făurește repetițiile

sau ceea ce este opus, și totul laolaltă în partea finală. Cuvîntul compoziție, prin structura sa, refuză acest sens.

Compoziția ar fi deci absolut exterioară. Acelor care ar respinge acest paradox, vreau să le arăt două exemple surprinzătoare. Unul este luat din acele tablouri din Capela Sixtină, care își primesc forma de la edificiu; vom observa acolo compoziția în triunghi, care a orînduit cu siguranță numărul și atitudinea personajelor fără nici un artificiu, deoarece necesitatea de a compune rămîne, foarte clar, exterioară. Celelalte exemple, direct opuse acestora, sînt oferite de toate genurile de compoziție zisă piramidală, grupare a personajelor adesea criticată deoarece nu se observă rațiunea exterioară care face ca o *Sfîntă Familie*, bunăoară, să fie așezată în acest mod, negîndu-se faptul că raporturile dintre personaje și schimbul de sentimente pot pretinde această formă împrumutată arhitecturii — dar nu impusă de arhitectură. Rezultă că s-ar putea spune că monumentul susține tabloul, dar că ideea arhitecturală îl destramă; sau, cu alți termeni, că această constrîngere exterioară trebuie să se dezvăluie ca atare, în sfîrșit că necesitatea imitată nu este nicidecum necesitate.

Subiectul, după cum vedem, nu devine mai clar. Aș mai face încă două observații. Prima pentru a arăta că necesitatea arhitecturală, care ține de gravitație, reglează și atitudinea corpului uman și așezarea lui; și prin negarea acestei condiții, observ că ceea ce nu e supus gravitației, ca păsările, personajele înaripate, personajele care plutesc, sînt aproape totdeauna rău plasate într-un ansamblu pictural.

A doua observație este că desfășurarea unei opere frumoase, fie în timp, fie în spațiu, devine regulă de compoziție în alte opere, imitate din acest punct de vedere, și care nu sînt toate mediocre. Astfel e cazul unităților în teatru și al regulilor sonatei și ale simfoniei. Conchid, deși este prematur: compoziția se referă la meșteșug și arată ceea ce în operă se conformează unei necesități dinainte înțeleasă, sau mai curînd unui plan logic. Am arătat îndeajuns că acele idei diferențiate se găsesc la fel de bine și mai bine decît atît în operele care nu-s frumoase, cît și în cele frumoase, și că astfel cunoașterea frumosului nu primește de la ele nici o lumină, deși printr-o înclinare firească, critica se rătăcește adesea pe acolo.

8.

Cartea a IX-a. Capitolul IV. Despre desen și portret

Ideea că arta portretului este străină de arta desenului și chiar îl neagă e dintre acelea care l-au mirat pe cititor — și deși această lucrare îndeamnă mai ales să urmărim ideile și să le verificăm decît să le combatem, totuși

s-au ridicat obiecţii din acest punct de vedere şi totodată şi asupra unor opere, căci există un mare număr de portrete care, fără a folosi culoarea şi chiar fără a avea umbre , ci numai prin „trăsături", fac ca o privire omenească să pară vie . Trebuie deci să medităm din nou asupra acestor exemple, dar fără acea grabă de a schimba care este mai de temut în activitatea gîndirii decît tendinţa de a nu schimba mai întîi ideile, ceea ce înseamnă fidelitate. Am întrebat deci pe aceşti „judecători tăcuţi" şi mi s-a părut că specificul lor este imobilitatea, ceea ce nu se poate afirma despre un portret pictat. Portretul pictat este străin de mişcare şi astfel el nu primeşte nici negaţia mişcării. Imobilul este gîndit în mişcarea fixată. Aş spune bucuros că portretele făcute în creion sau în peniţă promit dar nu dezvăluie; nu sînt totdeauna decît un moment fixat; drept care e ceva searbăd în această forţă ce creează asemănarea. Sîntem din nou trimişi la model; dar numai imaginaţia rătăcitoare are misiunea să dezvăluie. Pe cînd portretul pictat ne dezvăluie gîndurile şi sentimentele în percepţia însăşi şi astfel nu ne trimite niciodată la un model imaginar. Portretul gravat se apropie puţin de pictură care foloseşte umbrele şi pictura reprodusă prin acest mijloc îşi mai păstrează caracteristicile, ceea ce-l face pe gravor să vrea să picteze în negru şi alb după modelul viu. Totuşi mi se pare că redarea unui sentiment intens sau al unui aspect semnificativ al unei vieţi, prin gestul gravorului, găseşte un obstacol chiar în acest gest, totdeauna provocat de relaţiile exterioare. Găsesc un exemplu în celebra lucrare *O sută de florini* unde se văd la stînga doctorii pe fond alb, dar şi agitîndu-se, ceea ce reprezintă bine ticăloasele lor certuri, pe cînd chipul lui Cristos, care trebuie şi ar vrea să exprime, în felul portretului, sentimentul duratei şi în sfîrşit interiorizarea sufletească, este aproape viu din acest punct de vedere, cu toate umbrele; şi asta înseamnă, mi se pare, că gravorul, chiar în munca lui, nu este pregătit, vreau să spun trupeşte, să traducă bogăţiile sufletului. De aceea aş afirma încă o dată că acele fiinţe creionate viguros, la care mă gîndeam, sînt mai curînd aspecte ale naturii decît persoane; adică în loc de a oferi nuanţe şi expresii greu sesizabile, ele poartă mai curînd semnul finitului şi al impenetrabilului, cum se vede la formele animale, unde este evident, atunci, că desenul e de ajuns şi că nu mai poate adăuga nimic culoarea. Deci nu se poate face portretul unei pisici. Expresia este puternică, fără îndoială, însă numai de o clipă şi fără să stăruie în memorie. Iată de ce culoarea este atunci ca străină şi „reflectată" ; ea ne aminteşte de vreun obiect, ca acele portrete luminate de lampă sau de foc; dar acelea nu sînt portrete.

9.

Cartea a IX-a. Capitolul V. Despre pastel

Ceea ce am scris despre pastel a întîmpinat şi va întîmpina rezistenţă. Eram şi mai sînt convins despre această apreciere sumară, pentru că principiile, analizate la început fără nici o idee preconcepută se potriveau exact cu nişte impresii relativ recente şi încă vii, toate armonizîndu-se. Dar, prin însăşi aceasta, poate am început să apreciez frumosul, în timp ce voiam numai să definesc un gen. Un prieten clarvăzător îmi spune despre această chestiune: „În problemele astea, Kant a văzut bine, nu Platon. Se poate defini judecata estetică, dar nu frumosul şi asta nu e acelaşi lucru". Citez această formulă cu scopul de a ajuta pe cititor să înţeleagă că o lucrare de acest gen trebuie să nu se încreadă în acea critică de artă ce propune drept regulă propriul ei gust. Dacă nu m-am conformat uneori acestei reguli, printr-o înclinaţie naturală, trebuie să mă scuz. Dar poate că nu înseamnă a deprecia pastelul cînd observăm că el exprimă tocmai sentimentul cochetăriei, nu sentimentul adevărat; după cum nu înseamnă că s-ar deprecia comedia dacă s-ar spune că ea provoacă rîsul. Şi sînt foarte departe de a gîndi că nu e nici o măreţie în frivolitate. Cît despre diferenţa genurilor, este clar acum că pastelul poate imita mai mult sau mai puţin pictura. Dar dacă haşurările pastelului ar produce aceleaşi efecte ca penelul pictorului — ceea ce nu cred nicidecum posibil — ar mai rămîne totuşi „gestul " care nu este acelaşi „la pastelist şi la pictor întrucît emoţia unuia o neagă şi o alungă pe a celuilalt. Orice artă presupune precauţie: dar gesturile şi atitudinile prudenţei, ale reţinerii, putem spune chiar ale respectului, diferă după munca desfăşurată, instrumentele folosite şi opera ce-şi propune să creeze. Cîntăreţul se disciplinează el însuşi prin alte mijloace decît violonistul; de asemenea este o mare deosebire între pictor şi pastelist, în modul de a sesiza, de a palpa şi chiar în mişcarea atît de expresivă de a retrage mîna. Şi cum nu se poate ca sentimentul să nu fie condiţionat de gest tot aşa nu se poate ca opera să nu păstreze „urma" sentimentului. De altfel e foarte clar că la pastel culoarea nu este încorporată nici pentru evidenţierea ei, nici pentru ea însăşi. Suprafaţa fragilă a pastelului se înrudeşte deci cu urmele desenului adevărat, care nu pătrund de loc în hîrtie.

S-ar putea spune acelaşi lucru, în alţi termeni, afirmînd că pastelul este separat de orice edificiu. Prin contrast, sîntem înclinaţi să judecăm la fel şi fresca, ce este „materie" arhitecturală. Şi asta e mult, dacă, prin vecinătatea — sau mai degrabă prin prezenţa intimă a artei ordonatoare — se ajunge de-a dreptul la măreţie, la simplitate, la sinceritatea ce caracterizează în mod evident fresca. Linia, reţinută în masă ne-ar place mai puţin; ea n-ar

mai avea acea ușurință de a sesiza momentul; iar culoarea, fără a-și pierde cu totul caracterul ornamental, deci subordonat, ar fi pusă în valoare de edificiu, ca orice ornament. În lipsa unei contemplări suficiente a acestor mari opere, mă abțin de a continua analiza. Mi se pare că gravura, comparată cu desenul, ar da ocazie la observații de același fel dar, fără îndoială, mai ușor de urmărit. Căci, dacă dălțița gravorului nu „mușcă" totdeauna mult din hîrtie, gestul gravorului cel puțin a „mușcat" pe o suprafață rezistentă, ceea ce, mișcarea fiind temperată de sentiment, ar permite o oarecare imitație a umbrei picturale. Aici, hașurarea, sub numele de grifonaj, și-ar găsi justa ei întrebuințare.

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

Introducere 14

CARTEA ÎNTÎI:
DESPRE IMAGINAȚIA CREATOARE

1. Imaginația 19
2. Despre vis și visare 22
3. Despre imagini și obiecte 24
4. Despre corpul omenesc 26
5. Imaginația în pasiuni 29
6. Despre forța proprie a obiectului 31
7. Despre materie 34
8. Despre ceremonial 38
9. Despre o clasificare naturală 40
10. Un tablou al Artelor Frumoase 42

CARTEA A DOUA:
DESPRE DANS ȘI PODOABĂ

1. Despre dansurile războinice 44
2. Despre arta ecvestră și despre cîteva altele 46
3. Despre acrobați 48
4. Despre dansul iubirii 50
5. Despre dansul religios 52
6. Despre costum 53
7. Despre modă 56
8. Despre podoabă 59

9. Despre politețe 61
10. Despre purtarea firească și grație 63
11. Despre frumusețea corpului omenesc 64

CARTEA A TREIA:
DESPRE POEZIE ȘI ELOCINȚĂ

1. Despre limbajul vorbit 67
2. Despre poezie ca mnemotehnică 68
3. Despre poezie și acustică 70
4. Despre ritmul poetic 72
5. Despre epic 74
6. Despre elegiac 76
7. Despre contemplativ 78
8. Despre fabulă 80
9. Despre elocință și acustică 81
10. Despre pasiuni și elocință 83
11. Despre arta de a convinge 85
12. Despre genurile de elocință 86

CARTEA A PATRA:
DESPRE MUZICĂ

1. Despre zgomotele ritmate 89
2. Despre sunete și melodie 91
3. Despre cîntecele populare 93
4. Despre coruri 94
5. Despre instrumente 96
6. Despre armonie 98
7. Despre imitații, variații și ornamente 101
8. Despre timbru și despre orchestră 103
9. Despre genurile muzicale 105
10. Despre expresia muzicală 107

CARTEA A CINCEA:
DESPRE TEATRU

1. Despre forma teatrală 110
2. Despre tragic și fatalitate 112
3. Despre caractere 114
4. Despre poezia dramatică 116
5. Despre drama muzicală 117
6. Despre declamație și mișcare 120

7. Despre lacrimi 122
8. Despre rîs 124
9. Despre forța comică 126
10. Adevărul pasiunilor 128
11. Lecțiile comediei 131
12. Despre parodie și muzica hazlie 134

CARTEA A ȘASEA:
DESPRE ARHITECTURĂ

1. Despre artele „în mișcare“ și artele în „repaus“ 136
2. Despre perspective 138
3. Despre forme 141
4. Despre semne 143
5. Despre ornamente 145
6. Despre mobile 147
7. Despre orașe 150
8. Despre arhitectura populară 152
9. Despre mașini 155
10. Preliminarii asupra stilului 157

CARTEA A ȘAPTEA:
DESPRE SCULPTURĂ

1. Despre imitație și modele 161
2. Despre crearea formelor 163
3. Despre mișcare 166
4. Despre pasiuni 169
5. Despre sculptură ca limbaj 172
6. Despre alegorie 174
7. Despre costum 176
8. Despre busturi 179
9. Despre nud 181
10. Despre gîndiri 183

CARTEA A OPTA:
DESPRE PICTURĂ

1. Despre aparență 187
2. Despre culoare 189
3. Despre forme 192
4. Despre tiranie 195
5. Despre mișcare 197

6. Despre portret 198
7. Despre sentimente 201
8. Despre simboluri 203
9. Despre nud 205
10. Despre peisaj 208

CARTEA A NOUA:
DESPRE DESEN

1. Despre gest și scriere 212
2. Despre linie 214
3. Despre mișcare 216
4. Despre formă 218
5. Despre desenul colorat 220
6. Despre amintire și creație 223
7. Despre anecdotă 225
8. Despre caricatură 227
9. Două limbajuri 229

CARTEA A ZECEA:
DESPRE PROZĂ

1. Despre mijloacele specifice prozei 233
2. Despre poezie și proză 236
3. Proza și elocința 239
4. Domeniul prozei 241
5. Despre istorie 244
6. Despre roman 246
7. Despre stările sufletești 249
8. Despre personaje 251
9. Disciplina imaginației în roman 253
10. Despre tragic în roman 256
11. Despre locurile comune 258
12. Eseu despre stil 261

NOTE 265